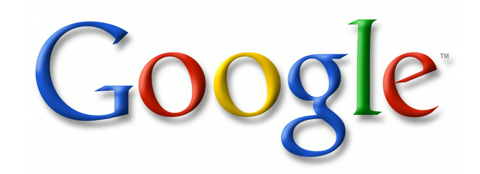
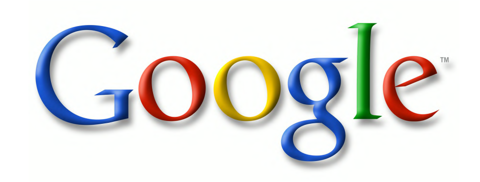

Google



NADB
Hegel

COURS D'ESTHÉTIQUE.

COURS
D'ESTHÉTIQUE,

PAR W.-FR. HEGEL,

ANALYSÉ ET TRADUIT EN PARTIE,

PAR M. CH. BÉNARD,

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE, AGRÉGÉ, DOCTEUR ÈS-LETTRES,
PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE.

PREMIÈRE PARTIE.



PARIS.

AIMÉ ANDRÉ, LIBRAIRE, RUE CHRISTINE, 1.
HACHETTE, LIBRAIRE, RUE PIERRE-SARRASIN, 12.
JOUBERT, LIBRAIRE, RUE DES GRÈS, 14.

NANCY.

GRIMBLOT, RAYBOIS ET Cie, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,
PLACE STANISLAS, 7, ET RUE SAINT-DIZIER, 127.

1840.

NANCY, IMPRIMERIE DE RAYBOIS ET Cie, RUE SAINT-DIZIER, 127.

PRÉFACE DU TRADUCTEUR.

De toutes les sciences dont se compose le domaine de la philosophie, aucune ne doit exciter un plus haut et plus vif intérêt que celle qui traite du beau et qui étudie ses manifestations dans l'art.

Et cependant il n'en est aucune qui ait été moins cultivée parmi nous. Son nom en France est à peine connu.

Les traités de l'abbé Batteux et du P. André, l'Essai de Montesquieu sur le goût, l'ouvrage de Burke, quelques pages de Diderot et des autres philosophes du dix-huitième siècle sont loin de répondre à l'idée que nous devons nous former aujourd'hui de l'art, et de la science qui cherche à déterminer ses principes et ses lois.

Il en est de même des analyses psychologiques de la philosophie écossaise sur la faculté de l'esprit qui nous fait discerner et sentir le beau dans les objets de la nature et les œuvres de l'imagination.

*

L'Eclectisme a fait revivre les théories de Platon, de Plotin, de saint Augustin et de Kant, interprétées et développées par une critique supérieure ; mais, en général, l'Esthétique jusqu'ici a occupé peu de place dans ses recherches.

Si on ajoute à ces divers travaux des considérations générales sur l'art et sa mission, sur son état actuel, son avenir, ses rapports avec la religion, la politique et les mœurs, et une foule d'autres aperçus semés dans divers ouvrages, ou perdus dans les publications de la presse périodique, on aura à peu près tout ce que possède sur ce sujet notre littérature.

L'histoire des arts a fait dans notre pays, surtout depuis un demi-siècle, des progrès remarquables. Nous avons eu une belle part dans les travaux d'archéologie, de critique et d'érudition, qui ont eu pour résultat de faire connaître, ou de réhabiliter les monuments et les productions du génie appartenant aux divers peuples de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes.

Mais ce ne sont là que des matériaux pour une véritable histoire. Quelles formes fondamentales l'art a-t-il revêtues depuis son origine jusqu'à nos jours ? Quelles idées ces formes représentent-elles ? Selon

quelles lois se sont elles enchaînées dans le cours des siècles? Sans doute ces questions ne sont pas neuves pour nous. La philosophie de l'histoire nous a familiarisés avec elles; mais nous ne possédons aucun ouvrage ou l'on ait essayé sérieusement de les résoudre. Ici encore notre littérature a été inondée d'aperçus détachés, de considérations et d'essais. Des pages brillantes ont été écrites sous l'inspiration des théories étrangères; mais un système fortement conçu et complet, nous ne le trouvons nulle part.

Quant à la théorie des arts particuliers, elle n'est pas beaucoup plus avancée que l'Esthétique générale et l'histoire philosophique de l'art. Dans un siècle comme le nôtre, siècle de critique et de discussion, chaque artiste possède, outre la connaissance des procédés techniques, ce qu'on appelle une théorie; mais si l'on veut en connaître la profondeur et la portée, il suffit de demander comment les règles particulières se rattachent à des règles plus générales et en dérivent. Que l'on essaye de faire porter la discussion sur les principes eux-mêmes; montrez-vous curieux de savoir ce qui constitue la nature propre, le but, le rôle de l'art dont il s'agit, ses

rapports avec les autres arts et sa place dans une classification véritablement naturelle et scientifique, ou ces questions seront déclarées oiseuses et insolubles, ou vous n'obtiendrez que des termes et des définitions vagues, des lieux communs, des divisions arbitraires, superficielles et usées; et cependant, c'est bien sur ce terrain que doit se placer la vraie théorie des arts.

En Allemagne des esprits du premier ordre, artistes, poëtes et philosophes, ont agité tous ces problèmes. De leurs recherches et de leurs méditations sont sortis des ouvrages qui mériteraient bien d'être connus en France, et traduits dans notre langue.

Notre choix s'est fixé sur les leçons d'Esthétique de Hégel. Ce cours professé à l'Université de Berlin, pendant les années 1820-21, 1823, 1826, 1828-29 et publié par M. Hotho, un des amis et des disciples de l'auteur, remplit le cadre que nous venons de tracer. C'est à la fois 1° *une théorie générale de l'art*, 2° *une histoire des formes qu'il a revêtues chez les différents peuples depuis son berceau jusqu'aux temps modernes*, 3° *une classification et un système des arts particuliers*. Le volume que nous publions aujourd'hui contient la première partie.

Nous n'essayerons pas d'apprécier ici le mérite de cet ouvrage et la valeur des idées qu'il renferme. Quand même on n'adopterait pas tous les principes qui y sont développés, il est impossible de ne pas admirer la puissante intelligence qui a coordonné et lié ensemble toutes les parties de cette vaste composition.

Nous le dirons sans craindre qu'on nous accuse de nous laisser entraîner à l'exagération par un faux enthousiasme : nul philosophe n'a développé avec autant de profondeur et d'étendue l'idée de l'art ; nul n'a déterminé et caractérisé les principales époques de son histoire avec la même précision ; nul enfin n'a présenté une classification et une théorie des arts qui soit plus capable de satisfaire l'esprit philosophique de notre siècle.

D'ailleurs, le système mis à part, on trouvera en abondance dans ce livre des vues originales, des aperçus nouveaux, des appréciations justes, des jugements d'une haute portée.

Enfin cette conception est celle de l'homme de génie qui a fondé la dernière école philosophique de l'Allemagne, et dont le nom célèbre dans toute l'Europe commence à être cité à côté de ceux de

Platon, d'Aristote et de Kant. A ce titre seul, elle mérite d'être mise sous les yeux du public français.

Aucun des nombreux ouvrages de Hégel n'a encore été traduit dans notre langue. Les formules de la philosophie hégélienne sont d'une obscurité proverbiale même en Allemagne. Le style de Hégel par ses qualités comme par ses défauts est fait pour rebuter le traducteur le plus habile et le plus opiniâtre. Il est plein de force et d'originalité, habituellement élevé et noble, mais d'une concision désespérante, hérissé de termes abstraits qui ne sont pas comme ceux de Kant, empruntés pour la plupart au vocabulaire de la Scholastique, mais pris parmi les éléments et combinés selon le génie propre de la langue allemande; en même temps il est lourd, embarrassé, chargé d'expressions métaphoriques dont plusieurs se rapprochent du langage populaire au point d'être quelquefois triviales. Persuadé qu'une traduction complète et littérale serait barbare et inintelligible, voici le système que nous avons adopté et suivi dans le travail que nous publions.

Nous avons pensé qu'une analyse très-détaillée de l'introduction et des premiers chapitres qui ren-

ferment la partie la plus abstraite de l'ouvrage, pouvait suffire.

Dans cette analyse nous nous sommes attaché à reproduire scrupuleusement toutes les idées principales dans l'ordre même ou elles sont présentées. Nous nous sommes contenté de supprimer des détails peu importants, des répétitions, quelques digressions, des observations critiques et des citations qui ne peuvent intéresser des lecteurs français. Nous nous sommes servi, autant qu'il nous a été possible, des expressions mêmes de l'auteur, ou bien nous les avons remplacées par des termes à peu près équivalents empruntés à notre langue philosophique.

Il nous a semblé que l'exposition ainsi dégagée de tous les accessoires qui en retardent la marche, devenue plus rapide et plus nette serait par là même plus claire, qu'il serait ainsi plus facile de comprendre les idées du philosophe allemand et de saisir leur enchaînement.

Nous avons adopté à peu près la même méthode pour les chapitres suivants. Mais à mesure que le principe fondamental de la science se développe, les questions devenant moins abstraites et les formules

étant moins multipliées, il nous a été plus facile de traduire et nous avons en effet traduit davantage. Néanmoins le but que nous nous sommes proposé nous laissant le droit d'abréger et de choisir; sans omettre rien d'essentiel, nous avons retranché tout ce qui nous a paru peu important ou superflu. Ensuite, pour ce qui concerne la diction et le style, une fois pénétré de la pensée de l'auteur, nous avons cru pouvoir user d'une liberté entière ayant à cœur avant tout de nous conformer aux lois de notre langue. On nous pardonnera d'ailleurs plus aisément ces licences, quand on saura que plusieurs des ouvrages de Hégel ont été publiés après sa mort, d'après des notes et des manuscrits imparfaits et à l'aide des rédactions de ses élèves. Le cours d'Esthétique est du nombre.

Nous aurions désiré placer en tête de ce volume une histoire abrégée de l'Esthétique, et en particulier un examen des principaux ouvrages que possède l'Allemagne sur la philosophie de l'art. Forcé d'interrompre ce travail nous le publierons séparément.

Nancy, le 1er Juin 1840.

CH. BÉNARD.

INTRODUCTION.

I.

L'Esthétique a pour objet le vaste empire du beau, et pour employer l'expression qui convient le mieux à cette science, c'est la philosophie de l'art ou des beaux-arts.

Mais cette définition qui exclut de la science du beau le beau dans la nature, pour ne considérer que le beau dans l'art, n'est-elle pas arbitraire? Elle cessera de le paraître, si l'on observe que la beauté, qui est l'œuvre de l'art, est plus élevée que celle de la nature; car elle est née de l'esprit qui est doublement son père (*). Il y a plus, s'il est vrai que l'esprit est l'être véritable qui comprend tout en lui-même, il faut dire que le beau n'est véritablement

(*) Pour le développement de cette idée, voyez le ch. III.

beau, que quand il participe de l'esprit et est créé par lui. En ce sens, la beauté dans la nature n'apparaît que comme un reflet de la beauté de l'esprit, que comme une beauté imparfaite qui, par son essence, est renfermée dans celle de l'esprit. D'ailleurs il n'est jamais venu dans la pensée de personne de développer le point de vue du beau dans les objets de la nature, d'en faire une science et de donner une exposition systématique de ces sortes de beautés. Nous nous sentons là sur un terrain trop mobile, dans un champ vague et indéterminé. Le criterium nous manque, et une pareille classification serait pour nous sans intérêt. Du reste le rapport entre le beau dans la nature et le beau dans l'art fait partie de la science elle-même et y trouvera sa place.

A peine sortis de ce premier pas nous rencontrons de nouvelles difficultés.

Et d'abord, l'art est-il digne d'être traité scientifiquement? Sans doute, il embellit notre existence et charme nos loisirs; mais il semble étranger au but sérieux de la vie. Est-il autre chose qu'un délassement de l'esprit? Comparé aux besoins essentiels de notre nature, ne peut-il pas être regardé comme un

luxe qui a pour effet d'amollir les cœurs par le culte assidu de la beauté, et de porter ainsi préjudice aux véritables intérêts de la vie active?

Sous ce rapport, on s'est souvent cru obligé de prendre la défense de l'art et de montrer que, considéré sous le point de vue pratique et moral, ce luxe de l'esprit offrait une plus grande somme d'avantages que d'inconvénients.

On lui a même donné un but sérieux et moral. On en a fait une espèce de médiateur entre la raison et la sensibilité, entre les penchants et le devoir, ayant pour mission de concilier des éléments qui se combattent dans l'âme humaine.

Mais on peut affirmer d'abord que la raison et le devoir n'ont rien à gagner dans cette tentative de conciliation, parce qu'essentiellement simples de leur nature et incapables de se prêter à aucun mélange, ils ne peuvent donner la main à cette transaction et réclament partout la même pureté qu'ils renferment en eux-mêmes.

Ensuite l'art n'en est pas plus digne d'être l'objet de la science, car des deux côtés il est toujours asservi. Passe-temps frivole ou instrument affecté à un but plus noble, il n'en est pas moins esclave.

Au lieu d'avoir son but en lui-même, il n'est qu'un moyen.

En outre, si l'on considère ce moyen dans sa forme, en admettant qu'il ait un but sérieux, il se présente encore sous un côté défavorable, car il opère par l'illusion : le beau en effet n'a de vie que dans l'apparence sensible ; mais un but qui est le vrai ne doit pas être atteint par le mensonge. Le moyen doit être digne de la fin. Ce n'est pas l'apparence et l'illusion ; mais la vérité qui doit manifester la vérité.

Sous tous ces rapports, on peut donc croire que les beaux-arts ne méritent pas d'occuper la science.

En second lieu, on peut s'imaginer que l'art fournit tout au plus matière à des réflexions philosophiques, mais qu'il est incapable par sa nature même d'être soumis aux procédés rigoureux de la science. En effet, c'est à l'imagination et à la sensibilité qu'il s'adresse et non à la raison. Ce qui nous plaît dans l'art, c'est précisément le caractère de liberté qui se manifeste dans ses créations. Nous aimons à secouer un instant le joug des lois et des règles, à quitter le royaume ténébreux des idées abstraites, pour habiter une région plus sereine où tout est libre, animé, plein de vie. L'imagination qui crée tous ces objets est plus

libre et plus riche que la nature même, puisque non-seulement elle dispose de toutes ses formes; mais se montre inépuisable dans les productions qui lui sont propres. Il semble donc que la science doive perdre sa peine à vouloir poursuivre de ses analyses et embrasser dans ses formules cette multitude infinie de représentations si diverses.

En outre l'abstraction est la forme nécessaire de la science. Si donc l'art anime et vivifie les idées, la science leur ôte la vie et les replonge dans les ténèbres de l'abstraction.

Enfin la science ne s'occupe que du nécessaire. Or, en laissant de côté le beau dans la nature, elle abandonne par là même le nécessaire. Car le monde de la nature est celui de la régularité et de la nécessité; celui de l'esprit, au contraire, et surtout de l'imagination est le règne de l'arbitraire et de l'irrégularité. L'art échappe donc à la science et à ses principes.

Avant d'aller plus loin, l'auteur se sent obligé de répondre à ces objections et de chercher à dissiper les préjugés sur lesquels elles se fondent.

Et d'abord l'art est-il digne d'occuper la science? Sans doute si on ne le considère que comme un amusement, un ornement ou un simple moyen de

jouissance, ce n'est pas l'art indépendant et libre, c'est l'art esclave. Mais ce que nous nous proposons d'étudier, c'est l'art libre dans son but et dans ses moyens. Qu'il soit employé pour une autre fin que celle qui lui est propre, il a cela de commun avec la science. Elle aussi est appelée à servir d'autres intérêts que les siens; mais elle n'est bien elle-même que quand, libre de toute préoccupation étrangère, elle s'élève vers la vérité qui seule est son objet réel et seule peut la satisfaire pleinement.

Il en est de même de l'art : c'est lorsqu'il est ainsi libre et indépendant qu'il est véritablement l'art, et c'est seulement alors qu'il résout le problème de sa haute destination, celui de savoir s'il doit être placé à côté de la religion et de la philosophie comme n'étant autre chose qu'un mode particulier, une manière propre de révéler Dieu à la conscience, et d'exprimer les intérêts les plus profonds de la nature humaine et les vérités les plus compréhensives de l'esprit. (1) C'est dans les œuvres de l'art que les peuples ont déposé leurs pensées les plus intimes et leurs plus riches intuitions, et souvent les beaux arts sont la seule clef

(1) Voyez ci-après Place de l'Art. etc.

au moyen de laquelle il nous soit donné de pénétrer dans les secrets de leur sagesse et les mystères de leur religion.

Quant au reproche d'indignité qui s'adresse à l'art comme produisant ses effets par l'apparence et l'illusion, il serait fondé si l'apparence pouvait être regardée comme quelque chose qui ne doit pas être. Mais l'apparence est nécessaire au fond qu'elle manifeste, et est aussi essentielle que lui. La vérité ne serait pas si elle ne paraissait ou plutôt n'apparaissait pas à elle-même aussi bien qu'à l'esprit en général. Dès lors ce n'est plus sur l'apparence ou la manifesfestation que doit tomber le reproche; mais sur le mode de représentation employé par l'art. Mais si on qualifie ces apparences d'illusions, on pourra en dire autant des phénomènes de la nature et des actes de la vie humaine, que l'on regarde cependant comme constituant la véritable réalité; car c'est au delà de tous ces objets perçus immédiatement par les sens et la conscience qu'il faut chercher la véritable réalité, la substance et l'essence de toutes choses, de la nature et de l'esprit, le principe qui se manifeste dans le temps et dans l'espace par toutes ces existences réelles, mais qui conserve en lui-même son existence

absolue. Or c'est précisément l'action et le développement de cette force universelle qui est l'objet des représentations de l'art. Sans doute elle apparaît aussi dans le monde réel, mais confondue avec le chaos des intérêts particuliers et des circonstances passagères, mêlée à l'arbitraire des passions et des volontés individuelles. L'art dégage la vérité des formes illusoires et mensongères de ce monde imparfait et grossier pour la revêtir d'une forme plus élevée et plus pure, créée par l'esprit lui-même. Ainsi, bien loin d'être de simples apparences purement illusoires, les formes de l'art renferment plus de réalité et de vérité que les existences phénoménales du monde réel. Le monde de l'art est plus vrai que celui de la nature et de l'histoire.

Les représentations de l'art ont encore cet avantage sur les phénomènes du monde réel et sur les événements particuliers de l'histoire, qu'elles sont plus expressives et plus transparentes. L'esprit perce plus difficilement à travers la dure écorce de la nature et de la vie commune qu'à travers les œuvres de l'art.

Si nous donnons à l'art un rang aussi élevé, il ne faut pas oublier cependant qu'il n'est, ni par son

contenu ni par sa forme, la manifestation la plus haute, l'expression dernière et absolue par laquelle le vrai se révèle à l'esprit. Par cela même qu'il est obligé de revêtir ses conceptions d'une forme sensible, son cercle est limité, il ne peut atteindre qu'un degré de la vérité. Sans doute il est de la destination même de la vérité de se développer sous une forme sensible, et de s'y révéler d'une manière adéquate à elle-même : elle fournit ainsi à l'art son type le plus pur, comme la représentation des divinités grecques en est un exemple. Mais il y a une manière plus profonde de comprendre la vérité, c'est lorsque celle-ci ne fait plus alliance avec le sensible, et le dépasse à un tel point qu'il ne peut plus ni la contenir ni l'exprimer. C'est ainsi que le christianisme l'a conçue, et c'est ainsi surtout que l'esprit moderne s'est élevé au-dessus du point précis où l'art constitue le mode le plus élevé de la représentation de l'absolu. Chez nous, la pensée a débordé les beaux-arts. Dans nos jugements et nos actes, nous nous laissons gouverner par des principes abstraits et des règles générales. L'artiste lui-même ne peut échapper à cette influence qui domine ses inspirations. Il ne peut s'abstraire du monde

où il vit, et se créer une solitude qui lui permette de ressusciter l'art dans sa naïveté primitive.

Dans de telles circonstances, l'art avec sa haute destination est quelque chose de passé, il a perdu pour nous sa vérité et sa vie; nous le considérons d'une manière trop spéculative pour qu'il reprenne dans les mœurs la place élevée qu'il y occupait autrefois. Nous raisonnons nos jouissances et nos impressions; tout dans les œuvres d'art est devenu pour nous matière à critique ou sujet d'observations. La science de l'art, à une pareille époque, est bien plus un besoin qu'aux temps où il avait le privilége de satisfaire par lui-même pleinement les intelligences. Aujourd'hui il semble convier la philosophie à s'occuper de lui, non pour qu'elle le ramène à son but, mais pour qu'elle étudie ses lois et approfondisse sa nature.

Pour savoir si nous sommes capables de répondre à cet appel, nous devons examiner l'opinion qui admet que l'art peut bien se prêter à des réflexions philosophiques, mais non être l'objet d'une science régulière et d'une théorie systématique. Ici nous rencontrons ce préjugé qui refuse le caractère scientifique aux recherches de la philosophie. Nous nous

contenterons de faire observer que philosophie et science sont deux termes inséparables ; car le propre de la pensée philosophique est de ne pas considérer les choses par leur côté extérieur et superficiel, mais dans leurs caractères essentiels et nécessaires.

Pour ce qui est de l'objection : les beaux-arts échappent à la science, parce qu'ils sont des créations libres de l'imagination et ne s'adressent qu'au sentiment ; elle paraît plus sérieuse ; car on ne peut nier que le beau dans l'art n'apparaisse sous une forme précisément opposée à la pensée réfléchie, forme que celle-ci est obligée de détruire lorsqu'elle veut la soumettre à ses analyses. Ici vient se placer en outre l'opinion de ceux qui prétendent que la pensée scientifique, en s'exerçant sur les œuvres de la nature et de l'esprit, les défigure et leur enlève la réalité et la vie.

Cette question est trop grave pour être traitée ici à fond. On accordera au moins que l'esprit a la faculté de se considérer lui-même, de se prendre pour objet lui et tout ce qui sort de sa propre activité ; car penser constitue l'essence de l'esprit. Or l'art et ses œuvres, comme créations de l'esprit, sont eux-mêmes d'une nature spirituelle. Sous ce rapport, l'art est

bien plus près dè l'esprit que la nature. En étudiant les œuvres de l'art, c'est à lui-même que l'esprit a affaire, à ce qui procède de lui, à ce qui est à lui. Ainsi, les productions de l'art dans lesquelles la pensée se manifeste, sont du domaine de l'esprit qui, en les soumettant à un examen réfléchi, satisfait un besoin essentiel de sa nature. Par là il se les approprie une seconde fois, et c'est à ce titre qu'elles lui appartiennent véritablement. Bien loin d'être la forme la plus haute de la pensée, l'art trouve sa véritable confirmation dans la science.

Encore moins doit-on prétendre que l'art se refuse à être envisagé d'une manière philosophique, parce qu'il ne relève que du caprice et ne se soumet à aucune loi. S'il est vrai que son but est de révéler à la conscience humaine les intérêts les plus élevés de l'esprit, il est clair que le fond ou le contenu de ses représentations n'est pas livré aux fantaisies d'une imagination bizarre et déréglée, il est rigoureusement déterminé par ces idées qui intéressent notre intelligence et par les lois de leur développement, quelle que soit d'ailleurs l'inépuisable variété des formes sous lesquelles elles se produisent. Mais ces formes elles-mêmes ne sont pas arbitraires, car toute

forme n'est pas propre à exprimer toute idée. La forme est déterminée par le fond à qui elle doit convenir.

De cette façon, il est possible de s'orienter d'une manière scientifique au milieu de cette multitude, en apparence infinie, de productions diverses.

II.

Après avoir démontré qu'une philosophie de l'art est possible, l'auteur se demande quelle est la méthode à suivre dans cette science.

Deux méthodes se présentent exclusives et opposées. L'une, empirique et historique, procède par l'étude et l'analyse des productions de l'art qu'elle classe selon l'ordre chronologique.

L'autre, toute rationnelle, remonte immédiatement à l'idée générale du beau, sans la poursuivre dans ses formes et ses développements. Elle cherche à fonder la philosophie abstraite du beau.

La première de ces deux méthodes exige, avec des connaissances spéciales sur toutes les productions de l'art chez les peuples de l'antiquité et des temps

modernes, sur les mœurs et les institutions de ces peuples, une grande délicatesse de jugement et une imagination très-vive pour se représenter et comparer des objets si divers séparés par les temps et les distances.

Mais, dans cette manière en apparence toute historique d'envisager l'art, on distingue certains points de vue généraux que l'on doit avoir présents à l'esprit, si on veut comprendre les jugements que portent ces auteurs, et l'appréciation qu'ils font des divers ouvrages soumis à leur examen. Comme dans toutes les sciences qui débutent d'une manière empirique, ces conceptions générales, réunies et coordonnées, forment des principes de critique et même, lorsqu'on les considère extérieurement, des théories sur les arts. La poétique d'Aristote, l'art poétique d'Horace, le livre de Longin sur le sublime peuvent donner une idée de ces sortes de traités.

Sans méconnaître ce que ces théories renferment d'instructif dans les détails, on peut dire qu'elles s'appuient sur une base trop étroite. Le cercle des ouvrages d'où sont tirées les règles générales est trop restreint; et, bien que ceux-ci passent pour être les plus purs modèles, ils ne forment toujours qu'une

partie du domaine de l'art. D'un autre côté, les préceptes se bornent pour la plupart à des réflexions communes et banales, ou trop générales pour être d'une grande utilité dans la pratique.

Plusieurs de ces traités, sans avoir la prétention de fixer des règles et de concourir à la production des œuvres de l'art, ont pour but de former le goût et d'apprendre à disposer les différentes parties d'une composition.

On doit aussi rattacher à ce genre de travaux les observations psychologiques sur les facultés de l'âme, le sentiment, les passions, la sensibilité, etc.

En général, il en est de ces prétendues théories comme de toutes les sciences qui ne portent pas le caractère philosophique. Elles reposent sur une base incertaine, elles manquent de principes fixes, supérieurs à l'expérience et qui lui servent de guides. Aussi, c'est un champ ouvert à toutes les disputes. Ajoutez à cela que le beau paraît d'abord une chose simple, et qu'ensuite on s'aperçoit qu'il présente différents aspects; alors un débat s'élève pour savoir quel est entre tous ces éléments celui qui est l'essentiel.

Parmi les définitions les plus récentes au moyen

desquelles on a cherché à déterminer la nature du beau, Hégel choisit comme exemples celle de Hirt, un des hommes de l'Allemagne les plus versés dans la connaissance de l'art, et celle de Goëthe. Nous ne le suivrons pas dans cet examen critique. Hirt fait consister le beau dans ce qu'il appelle le *caractéristique*, Goëthe dans l'*expression*. Hégel fait voir facilement que ces deux définitions ne font pas connaître ce qui constitue la nature du beau. Elles montrent seulement que dans le beau il y a deux éléments : l'un interne qui est exprimé, l'autre qui exprime; l'un qui caractérise, l'autre qui est caractérisé.

Cette ancienne manière d'envisager l'art a trouvé une violente opposition en Allemagne, surtout depuis l'apparition d'une poésie véritablement originale et vivante. On a soutenu les droits et défendu la liberté du génie contre la prétention d'imposer des règles et le débordement des théories. Une manière plus large de comprendre et de juger a été généralement adoptée. Les grands monuments des temps modernes et du moyen âge, ceux des peuples étrangers à l'antiquité classique qui, par suite des préjugés consacrés par des vues exclusives, avaient

été marqués du sceau de la barbarie ont été étudiés, appréciés, goûtés. On a été ainsi amené à reconnaître une forme particulière de l'art, l'*art romantique*. Il est devenu alors nécessaire de pénétrer plus avant dans la nature du beau, pour rendre compte d'un genre qui sortait des règles et des divisions reçues. Ajoutez à cela les progrès de la réflexion qui, dans la philosophie, prenait une connaissance plus profonde d'elle-même, et par conséquent aussi sentait le besoin de chercher plus avant la nature et les véritables principes de l'art.

La vieille méthode a donc été abandonnée. L'érudition historique ou la connaissance positive des monuments et des productions de l'art s'est seule maintenue dans l'estime générale, et elle mérite d'autant plus de la conserver que son coup d'œil s'est étendu et son horizon agrandi. Son procédé consiste dans l'appréciation esthétique des œuvres de l'art et des circonstances qui ont présidé à leur apparition. Jointe à beaucoup de sagacité et soutenue par un grand fonds de connaissances historiques, cette méthode excelle à faire connaître ce qu'il y a de particulier et d'individuel dans ces ouvrages. Elle n'a en vue aucune théorie, cependant elle ne peut

s'empêcher d'avoir affaire souvent, et quelquefois sans s'en douter, aux principes généraux. Dans tous les cas, elle fournit d'importantes révélations et d'utiles matériaux à la philosophie, qui ne peut s'engager dans tous ces détails.

Telle est la première méthode pour étudier l'art. Elle a son point de départ dans les faits particuliers et l'expérience.

La seconde lui est entièrement opposée. Ici c'est la réflexion spéculative qui cherche à connaître le beau en lui-même et à déterminer son idée.

On sait que c'est Platon qui a fondé cette méthode, en faisant voir que la science doit avoir pour but de connaître les objets, non pas dans ce qu'ils ont de particulier et d'individuel, mais dans leur caractère général et leur essence commune. Ainsi le beau, comme le vrai et le bien, ne peut être saisi que par la pensée pure et la raison qui seule est capable de s'élever à la conception métaphysique de l'idée en général et de l'idée du beau en particulier. Quoique Platon doive toujours être regardé comme le point de départ et le premier guide dans cette voie, l'abstraction platonicienne, même dans ce qui concerne l'idée métaphysique du beau, ne nous suffit

plus. Elle est trop vide pour satisfaire les besoins d'une philosophie plus avancée et plus riche comme celle de notre temps. Nous devons aussi partir dans la science de l'art de l'idée du beau, mais en cherchant à la saisir d'une manière plus profonde et plus concrète, et ne pas nous contenter de cette manière abstraite de philosopher, qu'il faut laisser aux premiers temps de la philosophie.

La véritable idée du beau doit comprendre les deux extrêmes, réunir la généralité métaphysique et le côté particulier, déterminé. C'est ainsi qu'elle sera comprise dans sa vérité, c'est alors qu'elle sera dégagée des réflexions stériles et qu'elle deviendra féconde. Car, d'après son essence même, elle doit se développer dans une série de déterminations successives dont l'ensemble la manifeste dans sa généralité et sa totalité.

III.

Après ces observations préliminaires, il semble que l'auteur doive entrer immédiatement dans son sujet; et d'abord la première question qui devrait l'occuper est celle-ci : déterminer l'idée de la science

qu'il se propose de traiter. A cette condition seule, il sera possible de tracer un plan et de marquer des divisions.

Mais où prendre cette idée? L'accepter comme donnée, c'est débuter par une hypothèse et abandonner dès le premier pas la méthode philosophique, qui ne reconnaît comme légitime que ce qui a été démontré comme nécessaire.

A l'entrée de toute science se pose cette double question : L'objet de cette science existe-t-il? quel est-il?

Dans les sciences ordinaires, la première de ces deux questions ne souffre aucune difficulté. Elle ne se pose même pas. En géométrie, il serait ridicule de se demander s'il y a une étendue; en astronomie, si le soleil existe. Cependant, même dans le cercle des sciences non philosophiques, le doute peut s'élever sur l'existence de leur objet, comme dans la psychologie expérimentale et la théologie proprement dite. Lorsque ces objets ne nous sont pas donnés par les sens, mais que nous les trouvons en nous comme faits de conscience, nous pouvons nous demander s'ils ne sont pas de simples créations de notre esprit. C'est ainsi que le beau a été représenté comme n'ayant pas de réalité hors de nous, mais

comme un sentiment, une jouissance, quelque chose de purement subjectif.

Ce doute et cette question éveillent en nous le besoin le plus élevé de notre intelligence, le véritable besoin scientifique en vertu duquel un objet ne peut nous être proposé qu'à condition de nous être démontré comme nécessaire.

Cette démonstration scientifiquement développée satisfait à la fois aux deux parties du problème. Elle fait connaître non-seulement si l'objet est, mais ce qu'il est.

En ce qui concerne le beau dans les arts, pour prouver qu'il est nécessaire, il faudrait démontrer que l'art ou le beau est le résultat d'un principe antérieur. Ce principe étant en dehors de notre science, il ne nous reste qu'à accepter l'idée de l'art comme une sorte de lemme ou de corollaire, ce qui du reste a lieu pour toutes les sciences philosophiques, lorsqu'on les traite isolément. Car toutes, faisant partie d'un système qui a pour objet la connaissance de l'univers comme formant un tout organisé, sont dans un rapport mutuel et se supposent réciproquement. Elles sont comme les anneaux d'une chaîne qui revient sur elle-même et forme un cercle. Ainsi, démontrer l'idée du beau d'après sa nature essentielle

et nécessaire est une tâche que nous ne devons pas entreprendre ici, et qui appartient à l'exposition encyclopédique de la philosophie entière.

Ce que l'auteur juge à propos de faire dans cette introduction, c'est d'examiner les principaux aspects sous lesquels le sens commun se représente ordinairement l'idée du beau. Cet examen critique nous servira de préparation à l'intelligence des principes les plus élevés de la science.

Hégel ramène tout ce que l'on peut connaître d'un objet d'art en se plaçant au point de vue du sens commun aux trois chefs suivants :

I. L'art n'est point un produit de la nature, mais de l'activité humaine;

II. Il est essentiellement fait pour l'homme, et comme il s'adresse aux sens, il emprunte plus ou moins au sensible;

III. Il a son but en lui-même.

I.

L'auteur examine d'abord le premier de ces trois points. Il fait voir que l'art, comme produit de l'activité créatrice de l'homme, ne peut ni s'apprendre ni se transmettre. Ce que les règles et les pré-

ceptes peuvent communiquer se réduit à la partie extérieure, mécanique et technique de l'art ; la partie intérieure et vivante est le résultat de l'activité spontanée du génie de l'artiste. L'esprit, comme une force intelligente, tire de son propre fonds le riche trésor d'idées et de formes qu'il répand dans ses œuvres.

Cependant il ne faut pas, ajoute-t-il, pour éviter un préjugé, tomber dans un autre excès, et dire que l'artiste n'a pas besoin d'avoir conscienec de lui-même et de ce qu'il fait, parce qu'au moment où il crée il doit se trouver dans un état particulier de l'âme qui exclut la réflexion, savoir, l'inspiration. Cette opinion a dû s'accréditer en Allemagne pendant la période de génie marquée par les productions de Goëthe et de Schiller, d'autant plus que dans leurs premières œuvres ces deux poëtes secouèrent systématiquement le joug des règles. Sans doute, il y a dans le talent et le génie un élément qui ne relève que de la nature, mais il a besoin d'être développé par la réflexion et l'expérience. En outre, tous les arts ont un côté technique, qui ne s'apprend que par le travail et l'habitude. L'artiste a besoin, pour n'être pas arrêté dans ses créations, de cette habileté qui le rend maître et le fait disposer à son gré des matériaux de l'art.

Ce n'est pas tout : plus l'artiste est haut placé dans l'échelle des arts, plus il doit avoir pénétré avant dans les profondeurs du cœur humain. Sous ce rapport, il y a des différences entre les arts. Le talent musical, par exemple, peut se développer dans une extrême jeunesse, et s'allier à une grande médiocrité d'esprit et à la faiblesse du caractère. Il en est autrement de la poésie. C'est ici surtout que le génie, pour produire quelque chose de mûr, de substantiel et de parfait, doit avoir été formé par l'expérience de la vie et par la réflexion. Les premières productions de Schiller et de Goëthe se font remarquer par un défaut de maturité, par une verdeur sauvage, et par une barbarie dont on pouvait s'effrayer. C'est à leur âge mûr que l'on doit ces œuvres profondes, pleines et solides, fruits d'une véritable inspiration, et travaillées avec cette perfection de forme que le vieil Homère a su donner à ses chants immortels.

Une autre manière de voir non moins erronée au sujet de l'art considéré comme produit de l'activité humaine, est relative à la place qui appartient aux œuvres de l'art comparées à celles de la nature. L'opinion vulgaire regarde les premières comme

inférieures aux secondes, d'après ce principe que ce qui sort des mains de l'homme est inanimé, tandis que les productions de la nature sont organisées, vivantes à l'intérieur et dans toutes leurs parties. Dans les œuvres de l'art, la vie n'est qu'en apparence et à la surface; le fond est toujours du bois, de la toile, de la pierre, des mots.

Mais ce n'est pas cette réalité extérieure et matérielle qui constitue l'œuvre d'art; son caractère essentiel c'est d'être une création de l'esprit, d'appartenir au domaine de l'esprit, d'avoir reçu le baptême de l'esprit, en un mot, de ne représenter que ce qui a été conçu et exécuté sous l'inspiration et à la voix de l'esprit. Ce qui nous intéresse véritablement, ce qui est réellement significatif dans un fait ou une circonstance, dans un caractère, dans le développement ou le dénouement d'une action, l'art le saisit et le fait ressortir d'une manière bien plus vive, plus pure et plus claire que cela ne peut se rencontrer dans les objets de la nature ou les faits de la vie réelle. Voilà pourquoi les créations de l'art sont plus élevées que les productions de la nature. Nulle existence réelle n'exprime l'idéal comme le fait l'art.

En outre, sous le rapport de l'existence extérieure,

l'esprit sait donner à ce qu'il tire de lui-même, à ses propres créations, une perpétuité, une durée que n'ont pas les êtres périssables de la nature.

Cette place élevée, qui appartient aux œuvres de l'art, leur est encore contestée par un autre préjugé du sens commun. La nature et ses productions sont, dit-on, des œuvres de Dieu, de sa sagesse et de sa bonté; les monuments de l'art ne sont que les ouvrages de l'homme. Il y a là une méprise qui consiste à croire que Dieu n'agit pas dans l'homme et par l'homme, et que le cercle de son activité ne s'étend pas hors de la nature. C'est là une opinion fausse, et que l'on ne peut trop écarter, si l'on veut se former une véritable idée de l'art. Loin de là, c'est la proposition contraire qui est vraie : Dieu tire beaucoup plus d'honneur et de gloire de ce que fait l'esprit, que de ce que produit la nature. Car, non-seulement il y a du divin dans l'homme, mais le divin se manifeste en lui sous une forme beaucoup plus élevée que dans la nature. Dieu est esprit, l'homme est par conséquent son véritable intermédiaire et son organe. Dans la nature, le milieu par lequel Dieu se révèle est une existence purement

extérieure. Ce qui ne se sait pas est bien inférieur en dignité à ce qui a conscience de soi-même.

L'art étant reconnu comme une création de l'esprit, on peut se demander quel besoin l'homme a de produire des œuvres d'art. Ce besoin est-il accidentel ? est-ce un caprice et une fantaisie, ou bien un penchant fondamental de notre nature ?

Le principe d'où l'art tire son origine est celui en vertu duquel l'homme est un être qui pense, qui a conscience de lui, c'est-à-dire, qui non-seulement existe, mais existe pour lui. Être en soi et pour soi, se redoubler sur soi-même, se prendre pour objet de sa propre pensée et par là se développer comme activité réfléchie : voilà ce qui constitue et distingue l'homme, ce qui fait qu'il est un esprit. Or, cette conscience de soi-même, l'homme l'obtient de deux manières, l'une théorique, l'autre pratique ; l'une par la science, l'autre par l'action : par la science, lorsqu'il se connait en lui-même dans le développement de sa propre nature, ou se reconnaît au dehors dans ce qui constitue l'essence ou la raison des choses ; par l'activité pratique, lorsqu'un penchant le pousse à se développer à l'extérieur, à se manifester dans ce qui l'environne, et aussi à s'y

reconnaître dans ses œuvres. Il atteint ce but par les changements qu'il fait subir aux objets physiques qu'il marque de son empreinte, et où il retrouve ses propres déterminations. Ce besoin revêt différentes formes, jusqu'à ce qu'il arrive au mode de manifestation de soi-même dans les choses extérieures qui constitue l'art. Tel est le principe de toute action et de tout savoir. L'art trouve en lui son origine nécessaire. Quel est son caractère spécial et distinctif dans l'art par opposition à la manière dont il se manifeste dans l'activité politique, la religion et la science? c'est ce que nous verrons plus loin.

II.

Après cette discussion sur l'art considéré comme produit de l'activité humaine, l'auteur aborde le second point, celui où il examine l'art comme s'adressant à la sensibilité de l'homme, et provenant plus ou moins du principe sensible.

Il commence par réfuter l'opinion qui représente l'art comme ayant pour but d'exciter la sensation ou le plaisir. Dans ce système, les recherches sur le beau dans les arts se bornent à une analyse des sensations ou des impressions qu'ils nous font éprouver.

Mais elles ne peuvent conduire à rien de fixe et de scientifique. La sensibilité est la région obscure et indéterminée de l'esprit. La sensation, étant purement subjective et individuelle, ne fournit matière qu'à des distinctions et à des classifications arbitraires et artificielles. Elle admet comme causes les éléments les plus opposés. Ses formes peuvent, il est vrai, correspondre à la diversité des objets : c'est ainsi que l'on distingue le sentiment du droit, le sentiment moral, le sentiment du sublime, le sentiment religieux. Mais, par cela même que l'objet est donné sous la forme du sentiment, il n'apparaît plus dans son caractère essentiel et propre. On fait précisément abstraction de l'objet lui-même et de son idée, pour ne considérer que les divers états ou modifications du sujet. Toutes ces analyses minutieuses des sensations et des particularités qu'elles peuvent offrir, finissent par être fastidieuses et dénuées d'un véritable intérêt.

A cette manière d'étudier l'art, se rattachent aussi les tentatives qui ont été faites pour perfectionner le goût considéré comme sens du beau, tentatives qui n'ont produit également rien que de vague, d'indéterminé et de superficiel. Le goût ainsi conçu ne peut pénétrer dans la nature intime et profonde des objets.

Car celle-ci ne se révèle pas aux sens ni même au raisonnement, mais à la raison, à cette faculté de l'esprit qui seule connaît le vrai, le réel, le substantiel en toutes choses. Aussi, ce qu'on est convenu d'appeler le bon goût n'ose s'attaquer aux grands effets de l'art; il garde le silence quand les caractères extérieurs et accessoires font place à la chose elle-même. Lorsqu'en effet ce sont les grandes passions et les mouvements profonds de l'âme qui sont en scène, il ne s'agit plus de tout cet étalage de distinctions minutieuses et subtiles sur les particularités dont le goût se préoccupe. Celui-ci sent alors le génie planer au-dessus de cette région inférieure, et se retire devant sa puissance.

Mais quelle est donc la part du sensible dans l'art et son véritable rôle? Hégel distingue ici l'élément sensible dans l'objet, c'est-à-dire dans l'œuvre d'art, et le même élément dans le sujet ou dans l'artiste, la sensibilité comme faisant partie du talent et du génie.

En envisageant la question sous le premier point de vue, il fait d'abord remarquer que si l'objet se manifeste à nos sens, il n'existe pas seulement pour la sensibilité ni comme objet sensible; il s'adresse à l'esprit qu'il est essentiellement destiné à satisfaire.

Il y a plus, sa partie matérielle et sensible ne doit exister que pour l'esprit et non en elle-même.

Pour expliquer et justifier ces propositions, l'auteur est obligé de distinguer les différentes manières d'être du sensible dans son rapport avec l'homme.

Le mode le plus élémentaire et le plus grossier est celui qui consiste dans la simple perception des sens à laquelle ne se mêle aucun acte de la pensée. Mais l'esprit ne se borne pas à se représenter les objets extérieurs, il tend à se les assimiler, ce qui constitue le désir. Ici l'homme se pose comme individualité sensible en rapport avec les choses également considérées comme individuelles. Il n'a pas affaire à elles de manière à les embrasser par la pensée comme soumises à des lois générales. Ce sont des penchants particuliers ayant pour objet des êtres particuliers dans lesquels l'homme tend à s'entretenir et à se satisfaire, qu'il cherche à convertir à son usage et dans sa substance, qu'il offre en sacrifice à lui-même. Sous ce rapport, le désir ne peut se contenter de l'apparence, il lui faut la réalité. Encore moins le désir peut-il laisser à l'objet son existence indépendante et libre. Il ne peut se satisfaire qu'à condition de détruire et d'utiliser. De son côté,

le sujet qui éprouve le désir n'est pas libre lui-même; car il n'obéit pas aux principes généraux de la volonté intelligente et de la raison. Il dépend en outre du monde extérieur, puisque la satisfaction du désir reste soumise à des conditions extérieures.

Ce n'est pas ainsi que l'homme se comporte vis-à-vis de l'objet d'art; il le laisse subsister en lui même libre et indépendant : aussi, quoique cet objet existe pour les sens, il n'est pas nécessaire qu'il soit réel et vivant. Il ne doit même pas être tel, puisqu'il est destiné à satisfaire les intérêts de l'esprit et qu'il exclut tout désir.

Un autre rapport que présentent les objets extérieurs avec l'esprit de l'homme consiste en ce que, par opposition à la simple représentation sensible, ils s'adressent au besoin spéculatif de l'intelligence, en un mot, peuvent être pensés au lieu d'être simplement perçus et désirés. Dans son exercice spéculatif, l'esprit n'a aucun intérêt à les consommer, à les détruire et à les faire servir à un usage déterminé, mais à les connaître dans ce qu'ils ont de général, à se retrouver en eux en pénétrant leur idée. Cet intérêt que prend l'esprit aux choses extérieures, ne porte aucune atteinte à leur existence individuelle, et les

laisse se conserver. Il ne s'attache même à ces individualités que parce qu'elles renferment un élément général. Or ce besoin spéculatif que la science a pour but de satisfaire, l'art y est tout aussi étranger qu'au désir sensible et pratique. La science, il est vrai, part du sensible; mais c'est pour le transformer en général, pour en dégager la loi, convertir le concret en abstrait, en faire tout autre chose que ce qui était donné par la représentation sensible, tandis qu'au contraire l'art (et c'est par là qu'il diffère de la science) ne s'élève pas au-dessus de la forme individuelle et immédiate perçue par les sens, pour saisir l'idée dans sa généralité.

Ainsi, l'intérêt de l'art se distingue de l'intérêt pratique du désir, en ce qu'il laisse son objet libre en lui-même, tandis que les désirs le détruisent pour le faire servir à leur usage. D'un autre côté, l'art diffère de la science en ce qu'il s'intéresse à l'objet comme individuel sans pouvoir le transformer en idée générale.

Il résulte de là d'abord que, dans un ouvrage d'art, le sensible ne doit être donné que comme l'apparence du sensible. Ce que l'esprit cherche en lui, ce n'est ni la réalité matérielle que veut le désir, ni l'idée

dans sa généralité abstraite, mais un objet sensible dégagé de tout l'échafaudage de la matérialité.

L'objet d'art tient le milieu entre le sensible et le rationnel. C'est quelque chose d'idéal qui apparaît comme matériel. L'art crée donc à dessein, en tant qu'il s'adresse aux sens, un monde d'ombres, de fantômes, de représentations fictives, et l'on ne peut pas pour cela l'accuser d'impuissance comme incapable de produire autre chose que des formes vides de réalité. Car ces apparences, l'art ne les admet pas pour elles-mêmes, mais dans le but de satisfaire un des besoins les plus élevés de l'esprit, parce qu'elles ont la puissance de faire vibrer les cordes de l'âme humaine jusque dans les profondeurs les plus intimes de la conscience.

Une autre conséquence, c'est qu'un œuvre d'art ne peut exister qu'autant que l'esprit le pénètre en tout sens, et qu'il est sorti de l'activité créatrice de l'esprit; ce qui nous conduit au deuxième point de la question.

Comment le côté sensible se retrouve-t-il dans l'artiste aussi bien que dans l'œuvre d'art? Il en est ici du sujet qui crée comme de l'objet qu'il produit. Nous retrouvons en lui les mêmes principes. D'abord c'est l'esprit

qui est en jeu, mais de manière à renfermer en lui-même le moment de la sensibilité. Ce n'est pas un travail mécanique, une habileté manuelle qui n'a pas conscience de ce qu'elle fait, ou qui est dirigée par des règles apprises; ce n'est pas non plus une manière de produire semblable à celle du savant, qui part du sensible pour s'élever aux conceptions pures de la raison; mais l'élément de l'intelligence et celui de la sensibilité sont combinés et fondus ensemble dans le travail créateur de l'artiste. Puisque c'est l'esprit qui crée, comme il n'existe et n'agit qu'à condition de se savoir, il a conscience de lui-même et de son développement; cependant il ne peut se représenter l'idée qui fait l'essence et le fond de son œuvre que sous une forme sensible. Il suit de là que l'imagination a un côté par où elle est un don de la nature, un talent inné et déterminé; et c'est le côté sensible, celui qui correspond à une forme sensible particulière. On parle aussi de talents scientifiques innés. Mais les sciences supposent plutôt une capacité générale de penser et de réfléchir qu'un instinct naturel pour une spécialité fixe. Il en est autrement de l'imagination; car le mode de représentation par lequel doit se manifester l'idée est donné subjective-

ment comme disposition primitive, instinctive et naturelle dans l'artiste. Néanmoins cette disposition ne constitue pas tout le talent et le génie, parce que l'œuvre d'art est en même temps une création de l'esprit ayant conscience de lui-même. Seulement la pensée, comme il a été dit, renferme le moment de la sensibilité. On explique encore de cette manière pourquoi chacun peut atteindre jusqu'à un certain degré dans un art quelconque, mais comment aussi, pour franchir le point où l'art à proprement parler commence, il faut un talent artistique inné et plus élevé.

Un pareil talent se révèle ordinairement de très-bonne heure sous la forme d'un penchant vif, actif et remuant, qui tend à tout arranger et à tout façonner dans le sens d'un art particulier, à tout ramener à ce type comme à la forme unique ou la plus convenable que puissent prendre les choses. Une facilité précoce à manier les matériaux de l'art est aussi l'indice d'un talent inné. On peut remarquer dans de pareilles organisations que tout ce qu'elles conçoivent, ce qui les frappe ou les émeut devient sur-le-champ figure, dessin, mélodie, expression poétique.

III.

Maintenant quel est le but de l'art? tel est le troisième point que traite l'auteur dans cette introduction, et qui doit nous conduire à la véritable idée de l'art en lui-même.

Hégel passe en revue les principales opinions qui ont été émises sur cette importante question.

La première est celle qui donne pour but à l'art l'*imitation de la nature*. Ce principe nettement posé revient à ceci : ce qui existe déjà dans la nature, l'homme le fait une seconde fois autant que ses moyens le lui permettent. Or on peut dire d'abord que cette répétition est inutile et peine perdue, puisque ce qui nous est offert en spectacle dans un tableau ou sur la scène, nous pouvons tout aussi bien le voir dans nos jardins ou dans nos maisons. Et non-seulement c'est un travail superflu, mais un jeu qui accuse à la fois l'orgueil de l'homme et la vanité de ses efforts. L'art est limité dans ses moyens de représentation, il ne produit que des illusions imparfaites dont un seul sens est dupe. A la place du réel et du vivant, il met le mensonge hypocrite de la réalité et de la vie. C'est dans ce sens que le maho-

métisme ne souffre pas les images. Un turc à qui James Bruce présentait un poisson peint, après un moment de surprise, lui fit cette question : « Si ce poisson, au dernier jour, se lève contre toi et t'accuse en ces termes : — Tu m'as donné un corps, mais point d'âme vivante; que lui répondras-tu ? » Le prophète lui-même dit un jour à ses deux femmes, Ommi Habiba et Ommi Selma, qui lui parlaient des peintures de l'Éthiopie : « Ces peintures accuseront leurs auteurs au jour du jugement. »

On rapporte plusieurs exemples d'une illusion parfaite produite par les représentations de l'art. Les raisins de Zeuxis ont été donnés par l'antiquité comme le triomphe de l'art, et depuis comme le triomphe du principe de l'imitation. On peut citer parmi les modernes le singe de Buttner, etc.

Mais au lieu de louer de tels ouvrages pour avoir trompé des animaux, des colombes ou des singes, ne devrait-on pas plutôt blâmer ceux qui croient élever ainsi bien haut la dignité de l'art en lui donnant pour but suprême un effet d'une nature aussi inférieure. En général, on peut dire qu'en s'efforçant d'imiter la nature, l'homme se fait écraser dans cette lutte inégale. Il ressemble au ver qui, en rampant,

veut imiter l'éléphant. Il peut, il est vrai, trouver du plaisir à voir ce qui existait déjà, reproduit par son intelligence et par le travail de ses mains; mais cette jouissance est précisément d'autant moins vive, plus froide et plus fade que l'imitation ressemble plus à l'original. Elle peut même se tourner en dégoût. Il est des portraits dont on a dit spirituellement qu'ils étaient dégoûtants de ressemblance. Le chant du rossignol, comme l'a fait remarquer Kant, imité par l'homme, nous déplaît aussitôt que nous nous apercevons que c'est un homme qui le produit. Nous ne reconnaissons là ni une production spontanée de la nature ni un œuvre d'art. En général, cette jouissance que procure l'habileté à imiter est toujours très-bornée. Il y a quelque chose qui fait infiniment plus de plaisir à l'homme, c'est de créer. Dans ce sens, la plus petite invention dans les arts mécaniques est plus noble et a plus de valeur à ses yeux que tout ce qui est simplement imité. L'homme doit être plus fier d'avoir inventé le marteau et le clou que de faire des chefs-d'œuvre d'imitation. L'habileté de l'artiste qui lutte contre la nature en s'efforçant de la reproduire, ressemblera toujours à celle de cet homme qui faisait passer des lentilles par une

petite ouverture, et à qui Alexandre, pour récompenser son art, fit délivrer un boisseau de lentilles.

Comme le principe d'imitation est purement extérieur et superficiel, l'expliquer en lui donnant pour but l'imitation du beau tel qu'il existe dans les objets, c'est le détruire. L'imitation doit être fidèle et rien de plus. Parler d'une différence entre les objets comme beaux et laids, c'est introduire dans le principe une distinction qui n'y est pas. Ensuite comme il n'y a pas de criterium qui décide du choix des objets sous le rapport du beau parmi les formes infinies de la nature, c'est le goût individuel qui reste juge, c'est-à-dire, le goût sans règles fixes, dont on ne peut disputer et qui varie avec les individus, les peuples, les degrés de civilisation et les circonstances.

Enfin le principe d'imitation qui s'annonce avec tant d'autorité comme universel, ne peut pas même s'appliquer à tous les arts. S'il peut se justifier en apparence dans la sculpture et la peinture, que signifie-t-il dans l'architecture et même, si l'on en excepte le genre descriptif, dans la poésie? Pour le maintenir dans sa généralité, on est obligé de faire un grand détour et de réduire la vérité dans l'imitation à la vraisemblance. Mais la difficulté est tou-

jours la même, comment déterminer ce qui est vraisemblable et ce qui ne l'est pas? D'ailleurs on exclut du domaine de l'art un genre qui ne doit pas en être banni complétement, le fantastique.

Le but de l'art est donc ailleurs que dans la simple imitation qui, dans tous les cas, ne peut produire que des œuvres techniques et non des ouvrages d'art. Sans doute prendre pour base la nature est une condition essentielle dans les compositions de l'art, puisqu'il s'agit de représenter des idées sous l'apparence d'une forme extérieure et naturelle. Sous ce rapport, l'artiste ne peut trop connaître et reproduire la nature dans ses effets et ses nuances les plus variées. En outre, lorsque l'art se perd dans le nébuleux ou tombe dans le flasque et le fade, lorsqu'il n'obéit plus qu'à des règles conventionnelles ou s'abandonne à l'arbitraire, il est bon de le ramener aux formes positives, vivantes et régulières de la nature; mais le naturel dans ce cas, comme côté extérieur et matériel des choses, ne doit pas être donné comme la base et l'essence de l'art.

Quel est donc l'élément interne, le fond que l'art doit représenter, et pourquoi cette représentation? Nous rencontrons ici l'opinion qui assigne pour but

à l'art de mettre sous nos yeux le spectacle de tout ce que renferme la nature humaine, d'émouvoir par là notre sensibilité et d'exalter notre imagination. L'art est appelé ainsi à réaliser en nous la maxime *Nihil humani a me alienum puto*. Il doit éveiller toutes les puissances qui sommeillent dans l'âme humaine, révéler à la conscience ce qu'il y a de plus profond et de plus mystérieux dans le cœur et la pensée de l'homme, avec tous les contrastes, les oppositions et les contradictions de sa nature, ses grandeurs et ses misères, ses peines et ses souffrances, tous les sentiments et toutes les passions, et cela afin d'étendre et de compléter le cercle de notre expérience, afin que l'homme ait vécu la vie humaine tout entière. L'art obtient ce résultat par l'illusion qui remplace pour nous la réalité.

Mais il est facile de voir que ce principe ne détermine pas le véritable but de l'art; car il laisse celui-ci complétement indifférent sur la nature du fond qui est l'objet de la représentation. L'art est une forme qui se prête à tout, que peuvent revêtir les objets les plus dissemblables et affecter tous les contraires. Il exprime indistinctement le bien, le mal, le beau, le laid, le noble, le hideux, le vil et le méprisable.

Sous ce rapport, il en est de l'art comme du raisonnement; il peut être employé à tout exprimer et à tout orner, comme celui-ci à tout prouver et à tout justifier. Il y a plus, en exaltant notre imagination et en excitant notre enthousiasme pour des choses contraires, il fait éclater encore davantage leur opposition. Il nous fait partager le délire des bacchantes ou l'indifférence du sophiste.

La raison ne peut s'arrêter à cette définition superficielle et fausse. Du milieu de cette multiplicité de formes que l'art peut représenter, elle veut voir sortir un principe général qui les domine. On a aussi compris le but social comme étant le développement de toutes les forces et de toutes les tendances individuelles. Mais, au-dessus de cette vue superficielle, s'élève la question de savoir comment tous ces développements si divers peuvent s'harmoniser et tendre vers une fin commune.

C'est ici le lieu d'examiner une autre manière de concevoir l'art et sa destination, celle qui lui reconnaît le pouvoir et la mission d'*adoucir les mœurs*.

D'abord, comment l'art a-t-il la vertu de polir les mœurs et de mettre un frein aux passions? La grossièreté ou la violence du caractère consiste dans la

domination tyrannique des penchants particuliers de la nature sensible avec lesquels l'homme est identifié de telle sorte qu'il n'a pas de volonté en dehors de ces mobiles. Maintenant l'art adoucit cette rudesse inculte, et tempère cette violence en donnant l'homme en spectacle à lui-même. Dans ce simple tableau, comme tel, il y a un pouvoir de calmer et une influence libératrice. Tandis que l'homme contemple ainsi ses propres penchants et ses passions, tels qu'ils se développent en lui dans leur entraînement naturel et leur mouvement irréfléchi, il les voit hors de lui se poser devant lui; il se prend à les considérer comme quelque chose d'extérieur à lui, s'en distingue, s'en dégage et par là même commence à s'en affranchir, à être libre. L'art, par la représentation, délivre dans la sphère du sensible l'homme de la puissance du sensible. On répète souvent que l'homme doit vivre dans une identité parfaite avec la nature. C'est demander qu'il reste inculte et grossier. En brisant l'unité qui le retient confondu avec elle, l'art l'élève de ses douces mains au-dessus de cet état d'innocence sauvage; en lui apprenant à contempler, il le dispose à réfléchir, et ouvre à son esprit la voie de la spéculation et de la science.

Au principe précédent se rattache, comme son développement, celui qui donne pour but à l'art la *purification des passions*, *l'instruction* et le *perfectionnement moral*. En effet, cette formule : *Adoucir les passions*, est vague et superficielle. Il s'agit toujours de savoir dans quel sens et en vue de quel but essentiel et fixe l'art doit polir et modérer les penchants? Le principe de la purification des passions pèche par le même défaut; mais il a au moins l'avantage de faire sentir la nécessité d'une règle supérieure qui serve de mesure pour apprécier la valeur et la dignité des œuvres de l'art, d'un élément interne qui possède en lui-même la vertu de purifier; et, puisque produire cet effet est le but essentiel de l'art, cet élément qui fait le fond de la représentation doit être révélé à la conscience du spectateur sous la forme d'une vérité générale. C'est en ce sens que l'on a dit de l'art que sa fin est d'*instruire*. D'après cela, le caractère propre de l'art consisterait en deux choses : le plaisir de la représentation et l'enseignement, la leçon morale qui en sort, le *fabula docet*. Ce dernier résultat serait même son véritable but, la mesure de sa valeur et de sa dignité. C'est l'idée renfermée dans ce vers d'Horace : *Et prodesse volunt et delectare poetæ*.

Dans cette hypothèse, on peut demander d'abord si, dans l'œuvre d'art, la leçon est directe ou indirecte, explicite ou implicite. Si enseigner est bien le but essentiel de l'art, comme cette fin suprême est d'une nature entièrement intellectuelle, on peut dire qu'elle ne peut consister que dans le fait de révéler à la conscience de l'homme un objet d'une nature également spirituelle en elle-même et pour elle-même, en un mot une idée et une idée réfléchie. En ce sens, on peut soutenir que plus l'art s'élève, plus il doit présenter ce caractère, et qu'en outre c'est dans cet élément, comme constituant le fond de la représentation, que les formes de celle-ci trouvent la règle et la mesure de leur vérité et de leur perfection. — L'art a été en effet le premier précepteur des peuples.

Mais si l'on admet ces conséquences, instruire est maintenant si bien le but de l'art que les idées qu'il représente doivent être développées, non d'une manière indirecte ou implicite, mais sous la forme de principes abstraits, de maximes générales et de réflexions prosaïques. Alors la forme sensible, qui constitue précisément l'œuvre d'art, n'est plus qu'un accessoire oiseux, une simple enveloppe, une appa-

rence donnée expressément comme telle. Mais, en même temps, la nature de l'objet est défigurée; car il doit représenter une idée, non dans sa généralité comme telle, mais individualisée dans une forme sensible et concrète. Celle-ci n'est plus qu'un ornement extérieur et superflu. L'œuvre d'art est brisé dans son unité. La forme et l'idée ne se pénètrent plus, ils sont devenus étrangers l'un à l'autre. En outre, quand on place ainsi le but de l'art dans son utilité comme moyen d'instruction, le plaisir attaché à la représentation n'a plus lui-même rien d'essentiel, ou n'a de valeur que comme auxiliaire et accompagnement utile. Il faut admettre aussi que l'art n'a pas en lui-même sa propre destination. Il n'est dans ce cas qu'un des différents moyens que l'on peut employer pour obtenir le but de l'instruction. Nous sommes arrivés ici sur la limite où l'art cesse d'être son but à lui-même. Cette ligne se prononce d'une manière plus profonde et plus nette, si l'on se demande qu'elle est la fin suprême pour laquelle les passions doivent être purifiées et l'homme instruit. Dans les temps modernes, on dit ordinairement qu'elle consiste dans *le perfectionnement moral.*

On peut appliquer à ce principe ce qui a été

dit de celui de l'*instruction*. Sans doute l'art en lui-même n'a jamais pour but l'immoralité ; mais il ne se propose pas non plus de produire un effet moral. De toute production de l'art d'un caractère pur, on peut dégager une idée morale ; mais il faut pour cela une explication, et la morale appartient à celui qui sait la tirer ; elle dépend de lui. Ainsi, on entend prendre la défense des représentations qui blessent les mœurs, sous ce prétexte qu'on doit savoir ce que c'est que le mal pour agir moralement. D'un autre côté, on a dit que les représentations de la Madeleine, la belle pécheresse, avaient conduit plus d'une âme au péché, parce que l'art avait montré comme une chose trop belle de faire pénitence, pour que l'on ne fût pas tenté d'accomplir la condition préalable. Ensuite la doctrine du perfectionnement moral, pour être conséquente avec elle-même, ne peut pas se contenter de ce qu'il est possible d'extraire une morale d'un œuvre d'art ; elle voudra que cette morale apparaisse comme le but essentiel. Elle ira plus loin, elle ne permettra de représenter que des sujets moraux ; car l'art a le choix, et il doit choisir ce qui est en rapport avec son but.

Hégel fait remarquer ici que pour juger à fond

cette question du but moral dans l'art, il faut se demander avant tout comment on conçoit la morale elle-même. Or le principe de la morale, tel qu'il est compris aujourd'hui, consiste 1° dans la connaissance éclairée, réfléchie du devoir, du bien, comme devant être accompli pour lui-même ; 2° dans la lutte de la volonté raisonnable contre les penchants de la nature sensible. Ainsi l'opposition et la lutte de ces deux principes, la victoire du premier, la destruction du second, c'est là ce qui constitue l'action morale ou la vertu. La morale moderne part de cette opposition et la maintient ; elle laisse subsister l'antagonisme.

Or, cette opposition ne se rencontre pas seulement dans le domaine de la morale ; elle se reproduit dans toutes les sphères de la réalité et de la pensée. Ainsi, dans la nature, elle apparaît comme l'opposition de la loi et du phénomène ; dans le monde de l'esprit, comme celle de la raison et de la sensibilité, de l'esprit et de la chair ; dans la société, comme la lutte des intérêts particuliers et du bien général, de la liberté et de la fatalité ; dans la science, c'est la contradiction de l'idée abstraite et de l'idée concrète et vivante.

Ces oppositions ne sont pas des jeux d'esprit, des subtilités de l'école. Elles ont déjà bien des fois et sous des formes différentes, tourmenté l'intelligence humaine; mais ce sont surtout les progrès de l'esprit et de la science modernes qui ont amené à poser le problème dans toute sa profondeur et sa généralité, et qui ont fait sentir l'impérieux besoin de le résoudre. Jusqu'ici le raisonnement n'a pu en venir à bout; il est condamné à aller sans cesse de l'un à l'autre principe, sans trouver le véritable rapport. Mais cette opposition, qui comprend et embrasse tout, restera-t-elle toujours une énigme? apparaîtra-t-elle toujours comme une contradiction? ne constitue-t-elle pas plutôt la vérité même, le fond et l'essence de toutes choses, le but suprême de l'univers? C'est ce que la philosophie moderne, qui a soulevé le problème et qui par conséquent doit le résoudre, est appelée à démontrer. Elle doit faire voir que la vérité n'est ni dans l'un ni dans l'autre des deux termes pris isolément, mais dans leur union et leur conciliation; et en outre, que cet accord n'est pas seulement une chose qui doit être, mais qui est, qui s'accomplit incessamment dans le monde réel.

Cette conception philosophique s'accorde très-bien avec la foi du sens commun et la volonté du genre humain, qui poursuivent la réalisation de cette idée comme le but vers lequel doivent tendre tous leurs efforts.

Telle est la solution que donne Hégel au problème fondamental de toute philosophie, et par conséquent aussi à la question morale, solution qu'il revendique en faveur de l'art dans l'hypothèse qui lui donne pour but le perfectionnement moral. Mais, ajoute-t-il, lors même que l'on considère l'art de ce point de vue élevé, il n'en conserve pas moins la position fausse qui a été indiquée plus haut. Il concourt, il est vrai, à l'accomplissement des destinées du genre humain, mais il n'est toujours qu'un moyen. Ce qu'il y a de vicieux dans cette manière de voir, comme dans toutes celles qui lui sont analogues, c'est que l'art est alors relatif à quelque chose qui lui est étranger; c'est que son but propre, c'est-à-dire ce qui le constitue essentiellement, ce qui fait qu'il est par lui-même, n'est pas en lui, mais hors de lui; de sorte qu'il n'est qu'un instrument pour la réalisation d'une fin étrangère à la sphère qui lui est propre; tandis qu'au contraire, l'art est appelé à manifester la vérité sous la

forme de la représentation sensible, et qu'à ce titre il a son but en lui-même dans cette représentation et cette manifestation. Car tout autre but, l'instruction, la purification, l'amélioration morale, la fortune, la gloire, etc., ne convient point à l'art comme tel, et ne constitue point son idée.

Ici s'arrêtent les réflexions sur l'art en général, que l'auteur place dans cette introduction comme ne faisant pas encore partie de l'exposition rigoureuse et systématique de la science. Maintenant, dit-il, du point de vue élevé où ces considérations viennent de nous conduire, nous devons chercher à saisir l'idée même de l'art dans son essence et sa nécessité interne, en la suivant dans son développement historique. Car cette opposition que nous avons indiquée plus haut se faisait sentir, non-seulement dans la pensée générale chez tous les esprits capables de réfléchir, mais dans le sein de la philosophie proprement dite; et c'est seulement à partir du jour où la philosophie a su résoudre le problème et lever la contradiction, qu'elle a eu une véritable conscience

d'elle-même, et qu'elle a en même temps compris l'idée de la nature et de l'art.

Ainsi, ce moment peut être regardé comme marquant une époque de renouvellement pour la philosophie en général, et de renaissance pour la science de l'art. Il y a plus, on peut dire que c'est dans cette renaissance que l'Esthétique comme science a trouvé son véritable berceau, et l'art la haute appréciation dont il est devenu l'objet.

C'est pourquoi Hégel juge à propos de tracer ici brièvement le tableau de cette époque de transition, tant à cause de l'intérêt historique qui s'y attache, que pour marquer d'une manière plus précise le terme où elle aboutit, savoir, le principe même sur lequel l'auteur doit édifier son propre système.

Ce principe, dans sa détermination la plus générale, consiste en ce que le beau dans l'art est reconnu comme un des moyens par lesquels cette opposition et cette contradiction entre l'esprit considéré dans son existence abstraite et absolue, et la nature comme constituant le monde des sens et de la conscience, disparaît, et est ramenée à l'unité.

C'est *Kant* qui le premier a senti le besoin de cette réunion, l'a connue et même exposée, mais d'une

manière extérieure, sans pouvoir en développer scientifiquement la nature, ni en établir les conditions. Le caractère absolu de la raison se trouve dans sa philosophie; mais comme il retombait dans l'opposition du subjectif et de l'objectif, et plaçait d'ailleurs la raison pratique au-dessus de la raison théorique, ce fut lui principalement qui érigea l'opposition qui éclate dans la sphère morale en principe suprême de la moralité. Dans l'impossibilité de lever cette contradiction, il n'y avait qu'une chose à faire, c'était d'exprimer l'union sous la forme des idées subjectives de la raison, ou comme postulats à déduire de la raison pratique, sans que leur caractère essentiel puisse être connu, et que leur réalisation soit autre chose qu'un simple *doit être* (Sollen) s'ajournant à l'infini. Ainsi, dans la morale, l'accomplissement du but des actions reste un simple devoir. Dans le jugement téléologique appliqué aux êtres vivants, Kant arrive au contraire à considérer l'organisme vivant de telle sorte que l'idée, le général renferme en même temps le particulier, et comme but le détermine, par conséquent aussi détermine l'extérieur, la composition des organes, non par une action qui vient du

dehors, mais de l'intérieur. De cette manière, sont confondus dans l'unité le but et les moyens, l'intérieur et l'extérieur, le général et le particulier. Mais ce jugement n'exprime toujours qu'un acte subjectif de la réflexion, et ne fait pas connaître la nature de l'objet en lui-même. Kant comprend de la même manière le jugement esthétique. Ce jugement ne provient selon lui, ni de la raison comme faculté des idées générales, ni de la perception sensible, mais du jeu libre de la raison et de l'imagination. Dans cette analyse de la faculté de connaître, l'objet n'existe que relativement au sujet et au sentiment de plaisir, ou à la jouissance qu'il éprouve.

Les caractères du beau selon Kant sont les suivants :

1° Le plaisir qu'il procure est désintéressé.

2° Le beau nous apparaît comme objet d'une jouissance générale, sans éveiller en nous la conscience d'une idée abstraite et d'une catégorie de la raison à laquelle nous rapportions notre jugement.

3° Le beau doit renfermer en lui-même le rapport de conformité à un but, mais de manière que ce rapport soit saisi sans que l'idée de but s'offre à notre esprit. Au fond, c'est la répétition de ce qui précède.

4° Quoiqu'il ne soit pas accompagné d'une idée abstraite, le beau doit être reconnu comme objet d'une jouissance nécessaire.

Ce que nous retrouvons dans toutes ces propositions, c'est l'unité indissoluble de ce qui est supposé séparé dans la conscience. Cette distinction disparaît dans le beau, parce qu'en lui le général et le particulier, le but et les moyens, l'idée et l'objet se pénètrent complétement. Le particulier en lui-même, qu'il soit opposé à lui-même ou au général, est quelque chose d'accidentel. Mais ici, ce qui peut être considéré comme forme accidentelle est si intimement lié avec le général qu'il se fond et s'identifie avec lui. Par là, le beau dans l'art nous présente la pensée comme incarnée. De son côté, la matière, la nature, le sensible, comme possédant en eux-mêmes la mesure, le but et l'harmonie, sont élevés à la dignité de l'esprit, et participent de sa généralité. La pensée non-seulement abandonne son hostilité contre la nature, mais sourit en elle. La sensation, la jouissance est justifiée et sanctifiée, de sorte que la nature et la liberté, la sensibilité et l'idée, trouvent leur justification et leur sanctification dans cette unité. Néanmoins cette conciliation, qui semble parfaite, est frappée du

caractère subjectif. Elle ne peut pas constituer le vrai et le réel absolus.

Après cette exposition des principaux résultats de la critique de Kant, Hégel rend hommage à l'esprit profondément philosophique de *Schiller*, qui avait déjà réclamé l'union et la conciliation des deux principes, et tenté d'en donner une explication scientifique avant que le problème eût été résolu par la philosophie. Dans ses lettres sur l'*éducation esthétique*, Schiller admet que l'homme porte en lui le germe d'un homme idéal qui est réalisé et représenté par l'État. Il existe deux moyens pour l'homme individuel de se rapprocher de l'homme idéal; d'abord, lorsque l'État, considéré comme la moralité, la justice, la raison générale, absorbe les individualités dans son unité; ensuite, lorsque l'individu s'élève jusqu'à l'idéal de son espèce par son propre perfectionnement. La raison réclame l'unité, la conformité à l'espèce; la nature, au contraire, la pluralité et l'individualité; et l'homme est à la fois sollicité par deux lois contraires. Dans ce conflit, l'*éducation esthétique* doit intervenir pour opérer la conciliation des deux principes; car, selon Schiller, elle a pour but de façonner et de polir les penchants

et les inclinations, les passions, de manière à ce qu'ils deviennent raisonnables, et que, d'un autre côté, la raison et la liberté sortent de leur caractère abstrait, s'unissent à la nature, la spiritualisent, s'y incarnent et y prennent un corps. Le beau est ainsi donné comme le développement simultané du rationnel et du sensible fondus ensemble et pénétrés l'un par l'autre, union qui constitue en effet la véritable réalité.

Cette unité du général et du particulier, de la liberté et de la nécessité, du spirituel et du naturel, que Schiller comprenait scientifiquement comme l'essence de l'art, et qu'il s'efforçait de faire passer dans la vie réelle par l'art et l'éducation esthétique, fut ensuite posée sous le nom d'*idée* comme le principe de toute connaissance et de toute existence. Par là, avec *Schelling*, la science s'éleva à son point de vue absolu. C'est alors que l'art commença à revendiquer sa nature propre et sa dignité. Dès ce moment aussi, sa véritable place lui fut définitivement marquée dans la science, quoiqu'il y eût encore un côté défectueux dans la manière de l'envisager. On comprit enfin sa haute et vraie destination.

Au reste, la contemplation de l'idéal des anciens avait conduit *Winkelman*, par une sorte d'inspira-

tion, à ouvrir un nouveau sens pour l'étude de l'art qu'il arracha aux considérations banales et au principe d'imitation. Il fit sentir avec force la nécessité de chercher dans les œuvres mêmes de l'art et dans son histoire sa véritable idée. Cependant ses conceptions exercèrent peu d'influence sur la théorie et la connaissance scientifique de l'art.

Hégel accorde ici, pour me servir de son expression, dans le voisinage de cette renaissance des idées philosophiques une place distinguée aux deux *Schlégel.* Il les traite assez mal comme philosophes, et leur refuse même tout esprit philosophique; mais il reconnaît les services qu'ils ont rendus à la science et aux idées nouvelles, comme critiques et comme érudits, par leur spirituelle polémique contre les vieilles doctrines, et le zèle avec lequel ils ont fait connaître ou réhabilité des monuments et des productions de l'art jusqu'alors inconnus ou peu appréciés. Mais il leur reproche de s'être laissé entraîner trop loin dans cette voie, de s'être pris d'admiration pour des œuvres médiocres, et d'avoir osé afficher avec une hardiesse effrontée leur enthousiasme pour les productions faibles ou de mauvais goût d'un genre vicieux qu'ils ont donné comme le point culminant de l'art.

C'est, continue Hégel, à la faveur de cette direction, et principalement par suite des doctrines de Frédéric de Schlégel, qu'on a vu se développer, sous différentes formes, ce qu'on appelle le principe de l'*ironie*. Considéré par son côté profond, ce principe a sa racine dans la philosophie de *Fichte*. Fr. de Schlégel et Schelling sont partis du point de vue de Fichte, Schelling pour le dépasser, Fr. de Schlégel pour chercher à y échapper en le modifiant. Fichte pose pour principe de toute science et de toute connaissance le *moi* abstrait, absolument simple, qui exclut toute particularité, toute détermination, tout élément interne capable de se développer. D'un autre côté, toute réalité n'existe qu'autant qu'elle est posée et reconnue par le moi; ce qu'elle est, elle l'est par le moi qui, par conséquent, peut l'anéantir.

Si maintenant nous restons dans ces abstractions vides, il faut admettre 1° que rien n'a de valeur en soi qui n'est pas un produit du moi; 2° que le moi doit rester seigneur et maître absolu en tout, et sur tout, dans toutes les sphères de l'existence; 3° le moi est un individu vivant et actif, et sa vie consiste à se réaliser lui-même, à se développer. Se déve-

lopper sous le point de vue de l'art et du beau, c'est ce qu'on appelle vivre en artiste. Conformément au principe, je vivrai donc en artiste si toutes mes actions, tout mon extérieur restent pour moi un pur semblant, une apparence vaine qu'il dépend de moi de varier, de changer et d'anéantir à mon gré. En un mot, il n'y a, ni dans leur but, ni dans leur manifestation rien de *sérieux*. Pour les autres, il est vrai, mes actes peuvent avoir quelque chose de sérieux, parce qu'ils s'imaginent que j'agis sérieusement; mais ce sont de pauvres esprits bornés à qui le sens et la capacité manquent pour comprendre le point de vue élevé où je suis placé et pour y atteindre.

Maintenant cette *virtuosité* d'une vie d'artiste se conçoit comme une sorte de *génialité* divine pour qui tout ce qui existe est une création vaine à laquelle le créateur ne s'associe pas, et qu'il peut anéantir comme il l'a créée. L'individu qui vit ainsi en artiste conserve ses rapports et sa manière de vivre avec ses semblables et ses proches; mais, comme génie, il regarde toutes ces relations, et en général l'ensemble des affaires humaines, comme quelque chose de profondément insignifiant. Il traite tout cela ironiquement.

La vanité et le néant de toutes choses, le moi excepté, telle est la première face de l'ironie. Mais, de son côté, le moi peut bien ne pas se trouver satisfait de cette jouissance intime qu'il puise en lui-même, et sentir le besoin de sortir de ce vide et de cette solitude que crée autour de lui la concentration en soi-même. Alors il tombe dans le marasme et cet état de langueur où l'on a vu conduire également la philosophie de Fichte. Cette impossibilité où est l'individu de se satisfaire au milieu de ce silence du néant qui l'environne, n'osant agir ni se mouvoir de peur de troubler l'harmonie intérieure, ce désir du réel et de l'absolu qui ne peut être rempli, fait naître le malheur au sein du bonheur, et engendre une sorte de beauté malade dans sa félicité.

Mais, pour que l'ironie devienne une forme de l'art, il faut que l'artiste la fasse passer de sa vie dans les œuvres de son imagination. Le principe est toujours le divin sous la forme de l'ironie, principe en vertu duquel tout ce qui est réputé grand et vrai pour l'homme est représenté comme un pur néant. Il résulte de là que le bien, le juste, la morale, le droit, etc., n'ont rien de sérieux, se détruisent et s'anéantissent par eux-mêmes. Cette forme de l'art

prise extérieurement se rapproche du comique, mais elle s'en distingue essentiellement en ce que celui-ci ne détruit que ce qui doit être réellement nul, une fausse apparence, une contradiction, un caprice ou une fantaisie opposée à une passion forte, à une maxime vraie et universellement reconnue comme telle. Il en est tout autrement si la vérité et la moralité se présentent dans les individus comme n'ayant rien de réel. C'est alors l'absence même du caractère; car le véritable caractère suppose une idée essentielle qui serve de but aux actions, avec laquelle l'individu confonde sa propre existence, et dans laquelle il s'oublie. Si donc l'ironie est le principe fondamental de la représentation, tout ce qui est dépourvu de caractère esthétique est adopté comme élément intégrant dans les œuvres de l'art. C'est alors que l'on voit paraître ces plates et insignifiantes figures, ces caractères sans fond ni consistance avec leurs perpétuelles contradictions et leurs éternelles langueurs, et tous ces sentiments qui se pressent et se combattent dans l'âme humaine sans pouvoir trouver d'issue ni jamais aboutir. De pareilles représentations ne peuvent offrir un véritable intérêt. De là, du côté de l'ironie, ces plaintes con-

tinuelles sur le défaut de sens et d'intelligence de l'art ou de génie dans le public qui ne comprend pas ce qu'il y a de profond dans l'ironie, c'est-à-dire, qui ne sait pas goûter toutes ces productions vulgaires et toutes ces fadaises.

Pour compléter cet aperçu historique, Hégel ajoute un mot sur deux écrivains qui ont admis l'ironie comme le principe le plus élevé de l'art, *Solger* et *Louis Tieck*. Il témoigne une haute estime pour le mérite du premier, et rend justice à la profondeur de son esprit éminemment philosophique; il regrette que la mort, en interrompant ses travaux, l'ait empêché de s'élever jusqu'à la véritable idée de l'art. Quant à Louis Tieck, il le traite avec sévérité et même fort peu poliment. Il le range dans la catégorie de ces braves gens qui en usent très-familièrement avec les termes philosophiques sans en comprendre le sens et la portée.

DIVISION. DE L'OUVRAGE.

A la suite de cette introduction, Hégel trace et développe le plan de la science qu'il va traiter. Nous nous contenterons d'indiquer la division fondamentale. L'analyse de l'ouvrage entier reproduira l'ensemble du système, et l'enchaînement nécessaire de ses différentes parties.

Pour comprendre comment de l'idée de l'art sortent les divisions de la science dont il est l'objet, il faut se rappeler que l'art renferme deux éléments, le fond et la forme, l'idée et la représentation sensible, deux termes qu'il est appelé à réunir dans une harmonieuse unité. De ce principe, se déduisent les conditions suivantes : 1° l'idée doit être susceptible d'être représentée, autrement il n'y aurait entre les deux termes qu'une mauvaise liaison; 2° l'idée ne doit pas être une pure abstraction, ce qui veut dire que l'esprit lui-même est d'une nature concrète. Le

Dieu des Juifs et des Turcs est un dieu abstrait; aussi ne se laisse-t-il pas représenter par l'art. Le Dieu des Chrétiens au contraire est un dieu concret, un véritable esprit dont la nature concrète est exprimée par la trinité des personnes dans l'unité. 3° Si l'idée doit être concrète, la forme doit l'être aussi : leur union est à ce prix. C'est par là qu'elles sont faites l'une pour l'autre, comme le corps et l'âme dans l'organisation humaine. Il résulte de là que la forme est essentielle à l'idée, telle forme à telle idée, et que, dans leur rencontre, il n'y a rien d'accidentel. L'idée concrète renferme en elle-même le moment de sa détermination et de sa manifestation extérieure.

Maintenant, puisque l'art a pour but de représenter l'idée sous une forme sensible, et que cette représentation a sa valeur et sa dignité dans l'accord et l'unité de ses deux termes, l'excellence et la perfection de l'art devront dépendre du degré de pénétration intime et d'unité dans lequel l'idée et la forme apparaissent comme faites l'une pour l'autre.

La plus haute vérité dans l'art consiste en ce que l'esprit soit parvenu à la manière d'être qui convient le mieux à l'idée même de l'esprit : tel est le principe

qui sert de base aux divisions de la science de l'art; car l'esprit, avant d'atteindre à la véritable idée de son essence absolue, doit parcourir une série graduelle de développements internes qui ont leur principe dans cette idée même, et à ces changements qui s'opèrent dans la nature intime du fond, correspond une succession de formes enchaînées entre elles par les mêmes lois, et par le moyen desquelles l'esprit, comme artiste, se donne la conscience de lui-même.

Ce développement de l'esprit dans la sphère de l'art se présente à son tour sous deux aspects différents, d'abord comme développement général, en tant que les phases successives de la pensée universelle se manifestent dans le monde de l'art; en second lieu, ce développement interne de l'art doit se produire et se réaliser par des formes sensibles d'une nature différente. Ces modes particuliers de représentation introduisent dans l'art une totalité de différences essentielles qui constituent les arts particuliers.

D'après ces principes, la science de l'art renferme trois divisions fondamentales.

1° Une partie générale a pour objet l'idée générale

du beau, ou l'idéal considéré successivement dans son rapport avec la nature et dans son rapport avec les productions propres de l'art.

2° Une première division particulière doit retracer les différences essentielles que renferme en elle-même l'idée de l'art, et la série progressive des formes sous lesquelles elle s'est développée dans l'histoire.

3° Une dernière partie embrasse l'ensemble des formes particulières que revêt le beau, lorsqu'il passe à la réalisation sensible, c'est-à-dire, le système des arts considéré dans leurs genres et leurs espèces.

COURS D'ESTHÉTIQUE.

PREMIÈRE PARTIE.

DE L'IDÉE DU BEAU DANS L'ART, OU DE L'IDÉAL.

PLACE DE L'ART DANS SON RAPPORT AVEC LE MONDE RÉEL ET DANS SON RAPPORT AVEC LA RELIGION ET LA PHILOSOPHIE.

Avant d'aborder la question de l'idéal, qui fait le sujet de cette première partie de l'ouvrage, Hégel commence par déterminer la place de l'art dans le domaine de la réalité en général, et en même temps celle de l'Esthétique parmi les autres sciences qui sont l'objet de la philosophie.

L'art ayant été défini la représentation sensible de

l'idée absolue, Hégel expose en quelques mots sa théorie de l'absolu qui résume tout son système. Il en déduit la place qui appartient à l'art comme s'élevant au-dessus de la nature et de la vie réelle, c'est-à-dire au-dessus des sphères finies du développement de l'esprit et venant prendre son rang à côté de la religion et de la philosophie. Quoique cette exposition soit aussi claire qu'elle peut l'être en cet endroit, comme elle est incomplète de l'aveu de l'auteur lui-même et que d'ailleurs nous la retrouverons plus loin, nous nous contenterons de reproduire la seconde démonstration, où il reprend le même sujet et le traite sous un point de vue moins général et moins abstrait.

Si nous jetons un coup d'œil sur tout ce qu'embrasse l'existence humaine, nous avons le spectacle des intérêts divers qui se partagent notre nature et des objets destinés à les satisfaire. Nous remarquons d'abord l'ensemble des besoins physiques auxquels correspondent toutes les choses de la vie matérielle, et auxquels se rattachent la propriété, l'industrie, le commerce, etc. A un degré plus élevé se place le monde du droit : la famille, l'état et tout ce que celui-ci renferme dans son sein. Vient ensuite le senti-

ment religieux qui nait dans l'intimité de l'âme individuelle, s'alimente et se développe au sein de la société religieuse. Enfin la science s'offre à nous avec la multiplicité de ses directions et de ses travaux, embrassant dans ses divisions l'universalité des êtres. Dans le même cercle, se meut l'art destiné à satisfaire l'intérêt que l'esprit prend à la beauté dont il lui présente l'image sous des formes diverses.

Toutes ces sphères différentes de la vie existent, nous les trouvons autour de nous. Maintenant la science ne se contente pas du fait, elle se demande quelle est leur nécessité et les rapports qui les unissent.

On se rappelle que le beau et l'art présentent deux éléments, le fond et la forme, et en troisième lieu le rapport nécessaire en vertu duquel les deux termes se pénètrent réciproquement. Ce que nous appelons le fond est simple en soi par opposition à son développement. Mais le fond n'est pas indifférent à la forme. Sa destination essentielle est de se développer et de passer à l'état concret. C'est une nécessité, une chose qui doit être, et en même temps dans toute nature un besoin irrésistible qui cherche à se satisfaire. Nous pouvons dire en ce sens que le fond est quelque

chose de subjectif, de purement intérieur. En face de lui est l'objectif, et leur rapport est tel que le sujet tend nécessairement à s'objectiver. Une pareille opposition du subjectif et de l'objectif, aussi bien que le devoir de la faire disparaître, est la destination générale qui se manifeste dans toutes les existences. Notre vie physique et bien plus encore le monde de l'esprit reposent sur ce besoin et cette nécessité. Tant que ces fins et ces intérêts restent enfermés dans la nature interne du sujet et que cette existence abstraite, exclusive ne peut franchir sa limite, ce manque se fait sentir par un malaise, un tourment intérieur, comme quelque chose de négatif qui, sous ce rapport, cherche à se détruire, à combler ce vide, à briser ces obstacles; et cela ne veut pas dire que l'autre terme, l'objet manque au sujet comme placé hors de lui. Le sujet est un tout complet non-seulement sous le rapport de sa nature interne, mais de sa réalisation à l'extérieur. Exister sous un seul de ces côtés, c'est une contradiction, une négation. La destruction de cette négation est l'affirmation de la vie. Réaliser ce progrès qui consiste dans une opposition, une contradiction et la destruction de cette opposition, est la plus haute prérogative des natures vivantes. Ce qui s'af-

firme seulement en soi et reste en soi, est et demeure sans vie. La vie procède par la négation et la douleur, en effaçant la contradiction, elle devient affirmative pour elle-même. Reste-t-elle dans la simple contradiction sans pouvoir la lever, elle y trouve la mort.

Tels sont, considérés dans leur abstraction, les principes sur lesquels l'auteur s'appuie pour fixer la place de l'art.

La faculté la plus élevée que puisse renfermer en lui-même le sujet, nous l'appelons d'un seul mot la liberté. La liberté est la plus haute destination de l'esprit. Elle consiste en ce que le sujet ne rencontre rien d'étranger, rien qui le limite dans ce qui est en face de lui, mais s'y retrouve lui-même. Il est clair qu'alors la nécessité et le malheur disparaissent. Le sujet est en harmonie avec le monde et se satisfait en lui. Là expire toute opposition, toute contradiction. Mais cette liberté est inséparable de la raison en général, de la moralité dans l'action, et de la vérité dans la pensée. Dans la vie réelle, l'homme essaie d'abord de détruire l'opposition qui est en lui par la satisfaction de ses besoins physiques. Mais tout dans ces jouissances est relatif, borné, fini. Il cherche donc ailleurs dans le domaine de l'esprit à se

procurer le bonheur et la liberté par la science et l'action. Par la science en effet, il s'affranchit de la nature, se l'approprie et la soumet à sa pensée. Il devient libre par l'activité pratique en réalisant dans la société civile la raison et la loi avec lesquelles sa volonté s'identifie, loin d'être asservie par elles. Néanmoins, quoique dans le monde du droit la liberté soit reconnue et respectée, son côté relatif, exclusif et borné, est partout manifeste; partout elle rencontre des limites. L'homme alors enfermé de toutes parts dans le fini et aspirant à en sortir, tourne ses regards vers une sphère supérieure plus pure et plus vraie, où toutes les oppositions et les contradictions du fini disparaissent, où la liberté se déployant sans obstacles et sans limites atteigne son but suprême. Telle est la région du vrai absolu dans le sein duquel la liberté et la nécessité, l'esprit et la nature, la science et son objet, la loi et le penchant, en un mot tous les contraires s'absorbent et se concilient. S'élever par la pensée pure à l'intelligence de cette unité qui est la vérité même, tel est le but de la philosophie. Par la religion aussi, l'homme arrive à la conscience de cette harmonie et de cette identité qui constituent sa propre essence et celle de

la nature; il la conçoit sous la forme de la puissance suprême qui domine le fini, et par laquelle ce qui est divisé et opposé est ramené à l'unité absolue.

L'art qui s'occupe également du vrai comme étant l'objet absolu de la conscience appartient aussi à la sphère absolue de l'esprit, et, à ce titre, il se place dans le sens rigoureux du terme sur le même niveau que la religion et la philosophie. Car elle aussi, la philosophie n'a d'autre objet que Dieu; elle est essentiellement une théologie rationnelle. C'est le culte perpétuel de la divinité sous la forme du vrai.

Semblables pour le fond et l'identité de leur objet, les trois sphères de l'esprit absolu se distinguent par la forme sous laquelle elles le révèlent à la conscience.

La différence de ces trois formes repose sur l'idée même de l'esprit absolu. L'esprit, dans sa vérité, n'est pas un être abstrait séparé de la réalité extérieure, mais renfermé dans le fini qui contient son essence, se saisit lui-même et, par là, devient lui-même absolu. Le premier mode de manifestation par lequel l'absolu se saisit lui-même est la *perception sensible*, le second, la *représentation interne dans la conscience*, enfin le troisième, la *pensée libre*.

La représentation sensible appartient à l'art qui révèle la vérité dans une forme individuelle. Cette image renferme sans doute un sens profond, mais sans avoir pour but de faire comprendre l'idée dans son caractère général. Car cette unité de l'idée et de la forme sensible constitue précisément l'essence du beau et des créations de l'art qui le manifestent, et cela même dans la poésie, l'art intellectuel, spirituel par excellence.

Si l'on accorde ainsi à l'art la haute mission de représenter le vrai dans une image sensible, il ne faut pas soutenir qu'il n'a pas son but en lui-même. Cependant la religion le prend à son service, lorsqu'elle veut révéler au sens et à l'imagination la vérité religieuse. Mais c'est précisément lorsque l'art est arrivé à son plus haut degré de développement et de perfection qu'il rencontre ainsi dans le domaine de la représentation sensible le mode d'expression le plus convenable pour l'exposition de la vérité. C'est ainsi que s'est accomplie l'alliance et l'identité de la religion et de l'art en Grèce. Chez les Grecs, l'art fut la forme la plus élevée sous laquelle la divinité, et en général la vérité fut révélée au peuple. Mais à une autre période du développement de la conscience

religieuse, lorsque l'idée fut devenue moins accessible aux représentations de l'art, le champ de celui-ci fut restreint sous ce rapport.

Telle est la véritable place de l'art comme destiné à satisfaire le besoin le plus élevé de l'esprit.

Mais si l'art s'élève au-dessus de la nature et de la vie commune, il y a cependant quelque chose au-dessus de lui, un cercle qui le dépasse dans la représentation de l'absolu. De bonne heure, la pensée a protesté contre les représentations sensibles de la divinité par l'art. Sans parler des Juifs et des Mahométans, chez les Grecs mêmes, Platon condamne les dieux d'Homère et d'Hésiode. En général, dans le développement de chaque peuple, il arrive un moment où l'art ne suffit plus. Après la période de l'art chrétien si puissamment favorisé par l'Église, vient la réforme qui enlève à la représentation religieuse l'image sensible pour ramener la pensée à la méditation intérieure. L'esprit est possédé du besoin de se satisfaire en lui-même, de se retirer chez lui dans l'intimité de la conscience comme dans le véritable sanctuaire de la vérité. C'est pour cela qu'il y a quelque chose après l'art. Il est permis d'espérer que l'art est destiné à s'élever et à se perfectionner encore. Mais

en lui-même il a cessé de répondre au besoin le plus profond de l'esprit. Nous pouvons bien trouver toujours admirables les divinités grecques, voir Dieu le père, le Christ et Marie dignement représentés ; mais nous ne plions plus les genoux (1).

Immédiatement au-dessus du domaine de l'art, se place la religion qui manifeste l'absolu à la conscience humaine, non plus par la représentation extérieure, mais par la représentation interne, par la méditation. La méditation transporte au fond du cœur, au foyer de l'âme ce que l'art fait contempler à l'extérieur. Elle est le culte de la société religieuse dans sa forme la plus intime, la plus subjective et la plus vraie.

Enfin, la troisième forme de l'esprit absolu, c'est la philosophie ou la raison libre, dont le propre est de concevoir, de comprendre par l'intelligence seule ce qui ailleurs est donné comme sentiment ou comme représentation sensible. Ici se trouvent réunis les deux côtés de l'art et de la religion, l'objectivité et la subjectivité, mais transformés, purifiés et parvenus à ce

(1) Il est inutile de faire observer que mon rôle se borne à celui d'interprète et de traducteur. On s'expliquera d'ailleurs cette hardiesse de langage en se rappelant que le philosophe de Berlin s'adresse à un auditoire protestant. *C. B.*

terme suprême où l'objet et le sujet se confondent, et où la pensée se saisit elle-même sous la forme de la pensée.

DIVISION.

La première partie qui traite de l'idée du beau dans l'art se divise elle-même en trois parties correspondant aux trois degrés que parcourt l'idée pour arriver à son développement complet.

La 1re a pour objet la notion (Begriff) ou l'idée abstraite du beau en général ;

La 2e, le beau dans la nature;

La 3e, l'idéal, ou le beau réalisé par les œuvres de l'art.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'IDÉE DU BEAU EN GÉNÉRAL.

Nous appelons le beau l'idée du beau. Le beau doit donc être conçu comme idée et en même temps comme l'idée sous une forme particulière, comme l'idéal. Hégel se trouve ainsi obligé d'exposer ici sa théorie de l'idée, qui est la base de tout son système. Nous allons essayer de la reproduire en la dégageant des réflexions critiques qui en interrompent le développement, et en nous tenant aussi près du texte qu'il nous sera possible (1).

L'idée (proprement dite la véritable idée) n'est autre chose que l'idée primitive (Begriff), mais réalisée, et par conséquent l'unité de l'idée et de sa réa-

(1) Pour comprendre tout ce qui suit, on doit remarquer et ne jamais perdre de vue que dans le système de Hégel, l'ontologie et la logique se confondent, que l'idée et l'être sont la même chose. C. B.

lisation. Car l'idée primitive n'est pas encore l'idée véritable, quoique les deux mots qui les désignent (Begriff et Idee) soient souvent employés l'un pour l'autre. L'idée véritable c'est l'idée telle qu'elle se manifeste dans la réalité et faisant un avec elle ; et il ne faut pas se représenter cette unité comme une sorte de combinaison chimique entre deux éléments qui se neutralisent et perdent leurs propriétés respectives en s'unissant. Au contraire, dans cette union, l'idée (Begriff) conserve sa supériorité ; car elle est déjà en elle-même (virtuellement) par sa propre nature cette identité, et c'est pour cela qu'elle enfante d'elle-même la réalité qui à ce titre est sienne, dans laquelle elle n'abandonne rien d'elle-même, puisque celle-ci est son propre développement. Elle se réalise en elle et par là reste une avec elle-même dans son objectivité. Cette unité de l'idée (Begriff) et de la réalité est la définition abstraite de l'idée véritable (Idee).

Les principales formes par lesquelles se détermine l'idée primitive sont le général, le particulier et l'individuel. Considérées séparément, ces formes seraient de pures abstractions. Elles n'existent pas isolément, puisque l'idée constitue leur essence commune.

L'idée primitive c'est donc le général qui d'un côté se nie comme tel, et en se déterminant, revêt la forme du particulier. D'un autre côté, cette particularisation, comme négation du général, se détruit elle-même. Car le général passe dans le particulier qui n'est lui-même que le général particularisé dans ses divers éléments. Par conséquent, il ne va pas de lui-même à un autre absolument distinct de lui; il rétablit par là son unité avec lui-même comme général. Dans ce retour à elle même, l'idée, tout en se niant et se distinguant, reste infinie. Cette négation n'est pas une opposition contre un autre, mais une détermination de soi-même, dans laquelle, l'idée reste une, s'affirme et se rapporte à elle-même. C'est ainsi qu'elle est une véritable individualité qui s'enferme avec elle-même dans ses particularités. Par là aussi, elle est un tout complet, une totalité. Car elle conserve son unité en se développant dans un autre. Enfin elle est libre, puisque la négation qui est en elle n'est pas une limitation causée par l'action d'une puissance étrangère, mais une détermination de soi-même. Comme étant ce tout complet, l'idée primitive renferme tout ce que la réalité manifeste au dehors et par

là aussi ramène l'idée (véritable, concrète et développée) à une unité dont les éléments se trouvent réunis et conciliés dans son sein.

Cependant l'idée première présente encore un côté exclusif et imparfait. Le droit de se développer librement lui est acquis; mais seulement sous le rapport de l'unité et de l'universalité. Or, comme il n'est pas dans la nature de l'idée de conserver cette imperfection, en vertu de son essence même, elle la détruit. Elle se nie comme étant simplement l'unité universelle et affranchit ce qu'elle renferme dans son sein pour le projeter à l'extérieur dans une objectivité réelle, libre et indépendante. L'idée, par un effet de la puissance active qui réside en elle, se pose sous la forme de *l'objectivité*.

Ainsi l'objectivité considérée en elle-même n'est autre chose que l'idée réalisée, mais l'idée sous la forme d'une existence particulière existant par elle-même, dans laquelle apparaissent distincts et réalisés tous les moments qui existaient auparavant confondus dans l'unité de l'idée première comme leur principe et leur sujet.

Mais si, par l'objectivité, l'idée passe à l'existence réelle, l'objectivité à son tour fait passer dans son

propre sein l'idée à sa réalisation. Or l'idée conservant son unité sous la diversité de ses moments particuliers, quelque distincts et séparés que ceux-ci apparaissent dans leur réalisation, rétablit leur accord et leur unité conforme à sa propre nature, comme d'un autre côté son unité se développe sous la forme d'un ensemble d'existences particulières.

C'est là ce qui constitue la puissance de l'idée qui n'abandonne et ne perd pas sa généralité dans les éléments dispersés de l'objectivité, mais au contraire manifeste cette unité qui est son essence par la réalité et dans la réalité. Car il est de sa nature de conserver dans un autre son unité avec elle-même. C'est à ce titre seul qu'elle est la véritable totalité.

Cette totalité est l'idée véritable. En effet, l'idée n'est pas seulement l'unité abstraite et purement subjective de l'idée primitive, mais, en même temps, son objectivité considérée non comme son opposé, son contraire, mais comme un terme auquel elle se rapporte comme avec elle-même. Par les deux côtés subjectif et objectif de l'idée primitive, l'idée proprement dite est un tout, l'harmonieuse unité de cet ensemble universel qui se développe éternelle-

ment. C'est ainsi seulement que l'idée est vérité et toute vérité.

Tout ce qui existe n'a donc de vérité qu'autant qu'il est l'idée passée à l'état d'existence. Car l'idée est la véritable et absolue réalité. Tout ce qui apparaît comme réel aux sens et à la conscience n'est pas vrai parce qu'il est réel, mais par ce qu'il correspond à l'idée, réalise l'idée. Autrement le réel est une pure apparence.

Maintenant si nous disons que la beauté est l'idée, c'est que beauté et vérité, sous un rapport, sont identiques. Cependant il y a une différence entre le vrai et le beau. Le vrai est l'idée lorsqu'elle est considérée en elle-même dans son principe général et en soi et qu'elle est pensée comme telle. Car ce n'est pas sous sa forme extérieure et sensible qu'elle existe pour la raison, mais dans son caractère général et universel. Lorsque le vrai apparaît immédiatement à l'esprit dans la réalité extérieure et que l'idée reste confondue et identifiée avec son apparence extérieure, alors l'idée n'est pas seulement vraie, mais belle. Le beau se définit donc la manifestation sensible de l'idée (das sinnliche Scheinen der Idee).

Dans le beau, la forme sensible n'est rien sans l'idée.

Les deux éléments du beau sont inséparables. Voilà pourquoi, au point de vue du raisonnement et de l'abstraction, le beau ne se peut comprendre. Le raisonnement ne saisit jamais qu'un des côtés du beau; il reste dans le fini, l'exclusif et le faux. Le beau au contraire est en lui-même infini et libre (1).

Le caractère infini et libre se trouve à la fois dans le sujet et dans l'objet, sous le double point de vue théorique et pratique.

L'objet, sous le rapport théorique (spéculatif), est libre, puisqu'il n'est pas considéré comme une simple existence particulière et individuelle qui, comme telle, a son idée subjective (son essence intime et sa raison d'être) hors d'elle-même, se développe sans règle et sans loi, se disperse et se perd dans la multiplicité des rapports extérieurs. Mais l'objet beau laisse voir sa propre idée réalisée dans sa propre existence et cette unité intérieure qui constitue la vie. Par là l'objet a ramené sur lui-même sa direction à l'extérieur, s'est affranchi de toute dépendance de ce qui n'est pas lui. Il a quitté son caractère fini et limité pour devenir infini et libre.

(1) Voyez ce qui a été dit plus haut dans le chapitre précédent sur l'esprit infini et sur la liberté.

D'un autre côté, le moi dans son rapport avec l'objet, cesse également d'être une simple abstraction, un sujet qui perçoit et observe des phénomènes sensibles et les généralise. Il devient lui-même concret dans cet objet, parcequ'il y prend conscience de l'unité, de l'idée et de sa réalité, de la réunion concrète des éléments qui auparavant étaient séparés dans le moi et dans leur objet.

Sous le rapport pratique, comme il a été démontré plus haut dans la contemplation du beau, le désir n'existe pas. Le sujet retire ses fins propres en face de l'objet qu'il considère comme existant par lui-même, comme ayant lui-même son but propre et indépendant. Par là l'objet est libre, puisqu'il n'est pas un moyen, un instrument affecté à une autre existence. De son côté, le sujet lui-même se sent complétement libre, parcequ'en lui la distinction de ses fins et des moyens de les satisfaire disparaît, parceque pour lui le besoin et le devoir de développer ces mêmes fins en les réalisant et les objectivant, ne le retient pas dans la sphère du fini et qu'au contraire il a devant lui l'idée et le but réalisé d'une manière parfaite.

Voilà pourquoi la contemplation du beau est quelque chose de libéral; elle laisse l'objet se conserver

dans son existence libre et indépendante. Le sujet qui contemple n'éprouve lui-même aucun besoin de le posséder et de s'en servir.

Quoique libre et hors de toute atteinte extérieure, l'objet beau renferme cependant, et doit renfermer en lui la nécessité comme le rapport nécessaire qui maintient l'harmonie de ses éléments; mais elle n'apparaît pas sous la forme de la nécessité, elle doit se cacher sous l'apparence d'une disposition accidentelle où ne perce aucune intention. Autrement les différentes parties perdent leur propriété d'être par elles-mêmes et pour elles-mêmes. Elles sont au service de l'unité idéale qui les tient sous sa dépendance.

Par ce caractère libre et infini que revêt l'idée du beau comme l'objet beau et sa contemplation, le domaine du beau échappe à la sphère des relations finies et s'élève dans la région absolue de l'idée et de sa vérité.

CHAPITRE II.

DU BEAU DANS LA NATURE.

L'idée existe d'abord dans la nature. La beauté sous sa forme première est donc le beau dans la nature.

I. — Du beau dans la nature en lui-même.

Dans le monde de la nature, l'idée (Begriff) passe par divers modes d'existence avant d'être l'idée véritable (um als Idee zu seyn).

D'abord elle est tellement confondue avec l'objet sensible qu'elle ne s'y montre pas. L'unité qui constitue son essence n'apparaît pas. Privée d'âme et de vie, elle est complétement absorbée par la matérialité. Tels sont les corps inorganiques. Considérés en eux-mêmes et isolément, ils présentent un ensemble de propriétés mécaniques et physiques qui

se retrouvent également dans chaque particule détachée du tout. Dans de pareils corps, une disposition générale des éléments qui accorde à chacun d'eux une existence particulière et un rôle distinct, n'existe pas. D'un autre côté, on chercherait en vain l'unité idéale qui nie leur diversité en les réunissant et se manifeste en eux par la vie.

La diversité est une simple pluralité, et l'unité réside dans la similitude des propriétés.

Tel est le premier mode d'existence de l'idée.

Dans des natures plus élevées, les éléments de l'idée s'affranchissent en ce sens qu'ils obtiennent une existence et un rôle propre.

A ce degré supérieur de l'existence, l'idée se révèle de cette manière : comme c'est l'ensemble même de ses déterminations qui se réalise dans la nature, les corps particuliers, tout en conservant leur existence propre, se coordonnent en un seul et même système; tel est notre système planétaire.

L'idée cependant ne peut s'arrêter dans une pareille unité, car si ses éléments comme distincts doivent être réalisés, son unité doit l'être aussi. Or maintenant l'unité se distingue du rapport de réci-

procité qui unit les différents corps, elle conserve une existence matérielle indépendante. Ainsi, dans le système solaire, le soleil existe comme constituant l'unité du système par opposition aux autres corps qui en sont les parties et les membres. Or c'est là pour l'idée une manière encore imparfaite de manifester son unité, parce qu'ici, d'un côté, l'unité apparaît simplement comme rapport de réciprocité entre des corps existant séparément et qu'en même temps un des corps du système qui représente l'unité comme telle, s'oppose à tous les autres.

L'idée ne parvient à exister véritablement que quand les diverses parties du tout qui manifestent ses éléments et celle de ces parties qui sert de centre matériel, sont ramenées à une unité telle que d'un côté le tout représente et développe le rapport de réciprocité d'enchaînement mutuel, et qu'en même temps chaque élément perde son existence indépendante, pour faire place à une unité tout idéale qui fait le fond de l'existence commune de tous ces éléments et se révèle en eux comme le principe de vie qui les anime. Alors ce ne sont plus seulement des parties liées entre elles et formant système, mais des organes et des membres. En d'autres termes, au

lieu d'une existence séparée et indépendante, les éléments n'ont de véritable existence que dans leur unité idéale, c'est alors seulement, et par cette disposition organique, que réside dans les membres l'unité idéale qui est leur support et leur âme immanente. L'idée n'est plus ici absorbée dans la réalité matérielle, elle se dégage en elle et arrive à l'existence sous la forme de l'unité interne qui vivifie ses parties et qui constitue son essence.

Ce troisième mode d'existence que nous offre la nature est une réalisation de l'idée, et l'idée dans la nature c'est la vie.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans l'explication qu'il donne de la vie, ni dans l'énumération des principaux signes qui la manifestent immédiatement à nos sens, nous nous hâtons d'arriver à la question même qui fait le véritable objet de ce chapitre.

La vie est belle dans la nature, parce qu'elle est le vrai, l'idée réalisée dans sa première forme, celle de la vie dans les êtres organisés. Cependant, à cause même de son caractère tout extérieur et sensible, le beau, dans la nature ou la vie, n'est pas beau pour

lui-même (n'a pas conscience de lui-même), ni produit spontanément et volontairement dans le but même de paraître et de se manifester. La beauté dans la nature est belle pour un autre que pour elle, pour nous, pour une intelligence qui la saisit et la contemple. . . . .

. . . .

Maintenant il s'agit de savoir comment et pourquoi la vie nous apparaît comme belle dans la nature. . . . .

Si nous considérons la vie sous le point de vue de l'activité, ce qui frappe d'abord nos yeux, c'est le mouvement spontané et volontaire. Envisagé en général comme simple mouvement, il n'est que la liberté tout extérieure de changer de lieu dans un temps donné, faculté qui se manifeste dans l'animal, comme quelque chose d'arbitraire et de capricieux. Le mouvement apparaît ici comme accidentel. La musique, la danse renferment aussi le mouvement, mais un mouvement non accidentel et arbitraire, un mouvement soumis à des lois, réglé, mesuré, abstraction faite même du sens dont il est l'expression belle. Ainsi le mouvement de l'animal comme réalisant en lui un but interne est, comme l'instinct et

time, un accord secret des membres et de leurs formes. Si elle était seulement intérieure, elle n'existerait que pour la raison, elle se déroberait aux sens. Ensuite elle serait imparfaite au point de vue du beau, puisqu'on ne verrait plus l'idée se manifester dans une réalité sensible. L'unité doit donc se trahir à l'extérieur, quoique, comme idée qui anime et vivifie, elle ne puisse pas être entièrement visible. Elle apparaît dans l'individu comme l'idée commune, le principe qui lie tous les membres, qui est leur support, le fond et le *substratum* du sujet vivant. Cette unité qui fait l'essence du sujet se manifeste au dehors par la sensibilité. C'est dans la sensation et dans son expression que l'âme se montre réellement comme telle.

L'auteur démontre ensuite que l'expression de la vie, telle qu'elle nous apparaît sous la forme de la sensibilité, n'offre aux sens ni le spectacle d'un simple enchaînement nécessaire des organes entre eux ni celui de leur solidarité respective, ni enfin la perception directe de l'unité interne du sujet sensible. Dans le premier cas, si l'on explique cet enchaînement et sa nécessité par l'habitude que nous avons de voir certaines formes associées dans certains rapports et cer-

taines proportions chez les animaux dont la vue nous est familière, cette nécessité n'est que pour nous, elle n'est pas dans les objets eux-mêmes. D'ailleurs pour celui qui a beaucoup vu et comparé, pour le naturaliste par exemple, elle n'existe pas.

Dans la deuxième supposition la manière de considérer les êtres organisés se rapproche du procédé de Cuvier. Mais cet illustre naturaliste était guidé par un principe tout rationel qui lui servait de fil conducteur pour retrouver le tout au moyen de la partie. Sans doute cette manière d'étudier les êtres organisés est belle, mais elle ne donne pas aux sens le spectacle de la vie; elle s'adresse à la raison. Ce n'est pas le point de vue du beau. Enfin, dans la troisième hypothèse, l'unité du sujet sensible serait encore conçue par la raison et non perçue par les sens, ce qui est incompatible avec l'idée du beau. Il ne reste donc qu'une chose à admettre, c'est que, dans la pure contemplation, l'objet s'adresse à la perception sensible. Mais nous avons alors une perception *pleine de sens* (Sinnvolle Anschauung). Le mot *sens* dans sa double signification exprime ici parfaitement la réunion des deux éléments inséparables dans la perception du beau: le phénomène sensible et l'idée qui lui donne un sens.

Ainsi la nature en général comme représentation sensible de l'idée doit être appelée belle, parceque dans la considération des êtres individuels qu'elle renferme, se remarque cette correspondance intime entre l'idée et la forme extérieure modelée sur elle, et que, dans ce spectacle offert aux sens, apparaît l'accord nécessaire des différentes parties de l'organisation. La contemplation de la nature comme belle ne va pas au delà. Or cette manière de saisir le beau dans laquelle les parties de l'objet paraissent, il est vrai, se développer librement, mais ne manifestent leur harmonie intérieure que dans des formes, des contours, des mouvements, etc., présente un caractère indéterminé et purement abstrait. L'unité intérieure reste intérieure, et ne se revèle pas sous une forme concrète adéquate à la véritable nature de l'idée. L'observateur a sous les yeux une harmonie nécessaire où apparaît la vie et rien de plus.

La matière est identique avec cet accord qui est sa forme. La forme habite la matière et constitue sa véritable essence, la force intérieure qui en dispose et organise les parties. Là est le principe qui sert à déterminer la beauté à ce degré de l'existence. C'est ainsi que nous admirons le cristal et ses formes régu-

lières. Ces formes ne sont point produites par une activité étrangère et mécanique, mais par une force intérieure et libre qui réside dans le minéral lui-même et appartient à sa nature intime. Une semblable activité de la forme immanente se montre d'une manière plus concrète et plus développée dans l'organisme vivant, ses contours, la disposition de ses membres et avant tout, dans le mouvement et l'expression de la sensibilité. Car ici c'est l'activité de la force intérieure elle-même qui se montre au dehors d'une manière toute vivante.

Malgré le caractère d'indétermination que présente la beauté dans la nature, nous établissons d'après la notion commune de la vitalité, ou d'après sa véritable idée et l'habitude de voir des types qui y répondent, des différences nécessaires en vertu desquelles nous qualifions les animaux de beaux ou de laids. Ainsi l'animal paresseux qui se traîne péniblement, et dont tout l'extérieur annonce l'impuissance de se mouvoir avec vitesse et facilité, nous déplaît à cause de cet engourdissement; car la facilité de se mouvoir et d'agir révèle précisément une idée plus élevée de la vie. De même nous pouvons ne pas trouver beaux les amphibies, plusieurs espèces de

poissons, le crocodile, un grand nombre d'insectes, surtout les êtres mixtes chez lesquels se rencontre le mélange des formes appartenant à des espèces différentes, et il ne faut pas voir là, seulement, un effet de l'habitude en vertu de laquelle ce qui nous est insolite nous choque et nous répugne. De tels mélanges nous déplaisent parcequ'ils nous semblent étranges et contradictoires.

C'est dans un tout autre sens que nous parlons de la beauté de la nature, lorsque nous ne considérons pas les objets organisés et vivants en eux-mêmes, lorsque par exemple, nous contemplons un paysage. Il ne s'agit plus ici d'une disposition organique de parties comme déterminée par l'idée qui l'anime et lui communique la vie; mais d'abord, nous avons sous les yeux une riche multiplicité d'objets organisés et non organisés formant un ensemble, les contours des montagnes, le cours sinueux des rivières, des groupes d'arbres, des chaumières, des maisons, des palais, des chemins, des vaisseaux, le ciel et la mer, des vallées et des précipices. En même temps, apparaît dans cette diversité un enchaînement, une unité tout extérieure qui nous intéresse par son caractère agréable ou imposant.

Enfin, la beauté dans la nature présente un carac-

tère tout spécial par sa propriété d'exciter les sentiments de l'âme, par l'influence sympathique qu'elle exerce sur nous. Tel est l'effet que produit le silence de la nuit, le calme d'une vallée où serpente un ruisseau, l'aspect sublime d'une vaste mer en courroux, la grandeur imposante et silencieuse d'un ciel étoilé. La valeur et le sens esthétique de toutes ces choses n'appartient pas aux objets pris en eux-mêmes, il faut en chercher le secret dans les sentiments de l'âme humaine qu'ils éveillent.

De même, nous appelons un animal beau, parce-qu'il exprime un caractère qui a du rapport avec les qualités de l'âme humaine, comme le courage, la force, la ruse, la bonté. C'est une expression qui, d'un côté, appartient d'une manière absolue aux objets, puisqu'elle manifeste un caractère de la vie animale; mais d'un autre côté, elle a son principe dans notre imagination et notre propre manière de sentir.

Mais si la vie dans les animaux, comme le point le plus élevé de la beauté dans la nature, révèle déjà la présence d'un principe animé, cette vie est très-bornée, soumise à des conditions toutes matérielles. Le cercle de son existence est étroit, ses instincts sont dominés par les besoins physiques de la nu-

trition, de la reproduction, etc. Tout dans les manifestations de ce principe interne qui s'exprime par les formes et les mouvements du corps, est pauvre, abstrait, vide. Il y a plus, ce principe reste purement intérieur, enveloppé et caché; il n'apparaît pas au dehors comme âme véritable; car il ne se sait pas; s'il avait conscience de lui-même, il se manifesterait aussi au-dehors avec le même caractère. C'est là le premier défaut du beau dans la nature considérée même sous sa forme la plus élevée, défaut qui nous conduit à la nécessité de l'idéal comme constituant le beau dans l'art.

Mais avant d'aborder l'idéal, l'auteur considère en elle-même et d'une manière plus spéciale cette manifestation imparfaite du beau qui apparaît dans la nature comme accord et enchaînement mutuel de parties, et comme principe de vie dans l'organisme. Il l'analyse dans ses divers modes sous les deux points de vue qu'elle permet de distinguer, à cause de son imperfection même : celui de la *forme* et celui de la *matière*.

II. — De la beauté extérieure de la forme abstraite et de la beauté comme unité abstraite de la matière sensible.

1. *De la beauté de la forme abstraite.*

La beauté de la forme dans la nature se présente successivement comme *régularité*, *symétrie*, *conformité à une loi* (Gesetzmässigkeit) et *harmonie*.

1° De la régularité.

1° La *régularité* consiste, en général, dans l'égalité, ou plutôt la répétition égale d'une forme unique et toujours la même. A cause de sa simplicité abstraite, une telle unité est ce qui s'éloigne le plus de la véritable unité, de l'unité concrète qui s'adresse à la plus haute faculté de l'esprit, la raison (Vernunft). La beauté de cette forme appartient à la raison abstraite ou logique (Verstand). Entre les lignes, la ligne droite est la plus régulière, parceque, dans sa direction, elle est toujours semblable à elle-même. De même le cube est un corps entièrement régulier. Les lignes, les surfaces, les angles sont égaux.

A la régularité se rattache la *symétrie*, qui est une forme plus avancée. Ici l'égalité ajoute à elle-même l'inégalité, et dans l'identité pure et simple apparaît la différence qui la brise. C'est ainsi que se forme la symétrie. Elle consiste en ce qu'il n'y ait pas seulement repétition d'une forme égale à elle-même, mais combinaison de cette forme avec une autre de la même espèce égale à elle-même, et inégale à la première. A la symétrie appartient encore la différence de grandeur, de position, de couleur, de tons et d'autres propriétés, mais où doit toujours se retrouver la similitude de forme.

Les deux formes de la régularité et de la symétrie comme unité et disposition simplement extérieure, appartiennent principalement à la catégorie des grandeurs. Car, en général, c'est la *quantité* qui préside à la détermination de la forme purement extérieure, tandis qu'au contraire, c'est la *qualité* qui fait qu'une chose est ce qu'elle est en elle-même, et dans son essence intérieure, de sorte que celle-ci ne peut perdre ses qualités sans cesser d'être elle-même. La grandeur, comme telle, est indifférente à ce qui concerne les qualités, à moins qu'elle ne soit donnéecomme mesure, car

dans la mesure, la qualité est combinée avec la quantité (1).

Si nous nous demandons maintenant où cette dis-disposition de la grandeur trouve sa place, nous trouvons la régularité et la symétrie aussi bien dans les corps organisés que dans les corps inorganiques de la nature. Notre propre organisme est, au moins en partie, régulier et symétrique : nous avons deux yeux, deux bras, deux jambes, etc.; d'autres parties sont irrégulières, comme le cœur, le poumon, le foie, les intestins. Cette différence tient précisément à ce que ces organes sont internes, et que la vie y réside plus particulièrement que dans les premiers qui sont tout extérieurs. A mesure que la vie se concentre et se développe, la simple régularité diminue et se retire (2).

Si nous parcourons les principaux degrés de l'échelle des êtres, les minéraux, les cristaux, nous

(1) Cette théorie occupe une place importante dans la logique de Hégel, et c'est là qu'il faut en chercher le développement (Wissenschafft der Logik. Erstes Buch. dritter Abschnitt.) C.B.

(2) On pourrait objecter que le cerveau, organe de la vie intellectuelle, est partagé en deux parties égales, parfaitement symétriques (voy. Bichat, Recherches sur la vie et la mort. Traité d'Anatomie générale et descriptive). Il est vrai que chaque hémisphère pris séparément, n'offre plus aucune régularité. C. B.

présentent la régularité et la symétrie, comme leur forme fondamentale. Sans doute, ils sont déterminés par une force interne et immanente, mais qui n'est pas encore l'idée concrète, et la force plus libre, qui apparaît dans la vie animale. La plante occupe un rang plus élevé que le cristal, son développement présente déjà un commencement d'organisation, elle s'assimile la matière par une nutrition continuelle; mais elle n'a pas encore, à proprement parler, une vitalité animée. Son activité se développe sans cesse à l'extérieur. Elle est enracinée sans se mouvoir, ni changer de lieu : chez elle, l'assimilation et la nutrition qui s'opère sans interruption, n'a pas pour effet la conservation d'un organisme déterminé, et enfermé dans des limites précises, mais un développement toujours nouveau vers l'extérieur. L'accroissement de ses branches et de ses feuilles ne s'arrête qu'à la mort, et ce qui se développe ainsi, est un nouvel exemplaire de tout l'organisme; car la branche est une nouvelle plante, et non pas seulement, comme dans l'animal, un membre particulier. Aussi la plante manque de cette subjectivité animée, et de cette unité supérieure qui, comme développement de l'idée, se manifeste par la sensibilité dans

des natures plus avancées. Elle est condamnée à une extériorisation continuelle, sans retour sur elle-même, sans individualité propre et sans unité véritable, et, pour elle, se conserver, c'est se développer au-dehors. C'est pour cette raison que la régularité et la symétrie, qui constituent l'unité dans le développement à l'extérieur, sont un moment essentiel dans la forme des plantes. La régularité, il est vrai, n'est plus aussi étroite que dans le règne minéral, elle ne procède pas par des lignes et des angles d'une exactitude aussi abstraite. Cependant elle domine encore. La tige monte presque en ligne droite, l'écorce des plantes d'un ordre élevé est circulaire, les feuilles se rapprochent des formes de la cristallisation, les fleurs dans le nombre de leurs pétales, la manière dont celles-ci sont disposées et configurées, portent l'empreinte de la détermination régulière et symétrique.

Enfin dans l'organisation des animaux, surtout de ceux qui appartiennent aux degrés supérieurs de l'échelle animale, se remarque une différence essentielle: la double disposition des organes, l'une concentrique et intérieure, l'autre excentrique ou dirigée vers l'extérieur. Les viscères nobles auxquels

la vie est principalement attachée sont les parties intérieures; aussi ne sont-ils pas soumis à la régularité. Dans les membres au contraire, et les organes qui nous mettent en relation avec les objets extérieurs, domine encore la disposition symétrique.

2° De la conformité à une loi.

La conformité à une loi se distingue des deux formes précédentes. Elle marque un degré plus élevé, et sert de transition à la liberté de l'être vivant. Elle n'est pas encore l'unité subjective et la liberté même. Néanmoins dans l'ensemble des éléments distincts qui la constituent, apparaissent, non pas seulement des différences et des oppositions, mais un accord plus réel et plus profond. Quoiqu'une pareille unité appartienne encore au domaine de la quantité, elle ne peut plus être ramenée à une différence purement numérique entre des grandeurs. Elle laisse déjà entrevoir un rapport de qualité entre des termes différents: ce n'est plus la répétition pure et simple d'une forme identique, ni la combinaison de l'égal et de l'inégal alternant uniformément, mais l'accord d'éléments essentiellement différents. Il y a là un inté-

rêt pour la raison qui voit que les sens se laissent tromper et satisfaire par le simple rapport de différence qui doit en effet apparaître entre les parties. Cependant cet accord reste seulement un lien caché qui, pour le spectateur, est en partie une affaire d'habitude, en partie le résultat d'une attention plus profonde.

Il est facile de faire comprendre ce passage de la régularité à la conformité à une loi, par des exemples. Ainsi des lignes parallèles de même grandeur sont simplement régulières. Un degré plus élevé nous est offert par l'égalité des rapports dans des grandeurs inégales comme, par exemple, dans les triangles semblables. De même le cercle n'a pas la régularité de la ligne droite, mais il appartient encore à la catégorie de l'égalité abstraite; car tous les rayons sont égaux. Aussi le cercle est-il encore une ligne courbe peu intéressante. Au contraire l'ellipse et la parabole montrent déjà moins de régularité, et ne se laissent déterminer que par leur loi. Ainsi les rayons vecteurs de l'ellipse sont inégaux, mais soumis à la même loi. De même le grand et le petit axe sont essentiellement différents, et leurs foyers ne tombent pas au centre comme dans le cercle. Ici donc les différences fondamentales dont l'accord constitue la con-

formité à une loi, se montrent déjà comme marquées du caractère qui constitue la qualité. Mais, si nous partageons l'ellipse dans le sens de son grand et de son petit axe, nous avons quatre parties égales. Sous ce rapport domine encore ici l'égalité. La ligne ovale présente une plus haute liberté dans la conformité intime à une loi. Elle est soumise à une loi, quoiqu'on n'ait pu trouver celle-ci ni la déterminer mathématiquement ; toutefois cette ligne libre de la nature, si nous la partageons dans le sens de son grand axe, nous fournit encore deux moitiés égales.

Enfin, la régularité dans la conformité à une loi, disparaît complétement dans les lignes qui, sous un rapport, ressemblent à la ligne ovale, mais qui coupées dans le sens de leur grand axe donnent des moitiés inégales. Telle est la ligne appelée ondoyante, et qui a été désignée par Hogard comme la ligne de la beauté. Les lignes du bras qui s'échappent d'un côté, différentes de ce qu'elles sont de l'autre côté, en donnent un exemple. Ici la conformité à une loi est sans aucune régularité. C'est le même principe qui détermine les formes si riches et si variées de l'organisme, dans les êtres vivants d'un ordre élevé.

Quoique la conformité à une loi constitue une unité plus haute que la régularité, elle est encore trop simple et trop abstraite pour permettre le développement libre. D'un autre côté, privée de la liberté plus élevée encore de la subjectivité, elle ne peut manifester la vie, et surtout l'esprit.

3° De l'harmonie.

A un degré supérieur se place l'harmonie.

L'harmonie est un rapport entre des éléments divers formant une totalité, et dont les différences, qui sont des différences de qualité, ont leur principe dans l'essence de la chose même. Ce rapport qui contient celui de conformité à une loi, et qui laisse derrière lui la simple égalité ou la répétition alternative, est tel que les différences entre les éléments n'apparaissent pas seulement comme différences et comme oppositions, mais comme formant une unité dont tous les termes s'accordent intérieurement. Cet accord constitue l'harmonie. Ainsi, elle consiste d'un côté dans une totalité d'eléments essentiellement distincts, et de l'autre dans la destruction de leur opposition par où se manifeste leur

convenance réciproque; c'est dans ce sens qu'on parle de l'harmonie des formes, de celle des couleurs, des tons, etc. Ainsi le bleu, le jaune, le vert, le rouge, sont les éléments essentiellement distincts, les différences essentielles de la couleur. Nous n'avons pas ici seulement des choses inégales qui, comme dans la symétrie, se réunissent régulièrement pour former une unité tout extérieure; mais des éléments directement opposés, comme le jaune et le bleu, et leur neutralisation, leur identité concrète. La beauté de l'harmonie consiste à éviter les différences trop rudes, les oppositions heurtées, qui comme telles doivent s'effacer de manière à laisser paraître l'accord au milieu des différences. Parmi les tons, la *tonique*, la *médiante* et la *dominante* constituent des différences qui s'accordent lorsqu'elles sont réunies. Le même principe s'applique à l'harmonie des formes, des mouvements, etc.

Mais l'harmonie n'est pas encore la subjectivité libre qui constitue l'essence de l'idée et de l'âme. Dans celle-ci, l'unité n'est pas la simple réciprocité et l'accord des éléments; mais la négation de leur différence, ce qui produit l'unité spirituelle. L'harmonie ne va pas jusque là, comme la mélodie, par exemple, qui

bien qu'elle renferme en elle-même l'harmonie comme principe, possède une subjectivité plus haute, plus vivante, plus libre et l'exprime. La simple harmonie ne révèle, ni l'âme, ni l'esprit, quoique parmi les formes, qui n'appartiennent pas encore à l'activité libre, elle soit la plus élevée et que déjà elle y conduise.

II. *De la beauté comme unité abstraite de la matière.*

La beauté de la matière considérée en elle-même, abstraction faite de la forme, consiste dans son unité et son identité avec elle-même comme excluant toute différence, ce qui constitue la *pureté*. Des lignes purement tracées, des surfaces polies, etc., nous plaisent par leur caractère même de simplicité, d'uniformité constante. C'est ainsi que la pureté du ciel, la clarté de l'atmosphère, la surface unie comme une glace d'un lac ou d'une mer tranquille nous réjouissent. Il en est de même de la pureté des sons. Le son pur de la voix a déjà simplement comme tel, quelque chose d'infiniment agréable et d'expressif. La parole a des sons purs, comme les voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, *u* et des sons mixtes, comme

8

eu, *œ*. Les dialectes populaires particulièrement, présentent des sons qui ne sont pas purs, comme *oa*. Il importe aussi à la pureté des voyelles qu'elles ne soient pas entourées de consonnes qui troublent leur pureté, comme dans les langues du Nord. C'est pour cela que l'italien, qui conserve cette pureté, a quelque chose de si musical.

Le même effet est produit par les couleurs pures ou simples. Les couleurs moins vives et moins claires, qui sont le résultat du mélange, sont moins agréables, quoiqu'elles s'assortissent et s'harmonisent plus facilement, par cela même que la force d'opposition leur manque. Le vert, il est vrai, est aussi une couleur mixte, produite par la combinaison du jaune et du bleu, mais c'est une simple neutralisation; et quand il est véritablement pur, il a quelque chose de bienfaisant pour la vue; il est moins saisissant que le jaune et le bleu, dont il fait disparaître l'opposition et la différence heurtée.

III. — Caractères d'imperfection du Beau dans la nature.

L'objet de la science que nous traitons, est le beau dans l'art. Le beau dans la nature n'y occupe une place que comme la forme première du beau. Maintenant donc, pour comprendre la nécessité et l'essence de l'idéal, il faut examiner pourquoi la nature est nécessairement imparfaite, et quelles sont les causes de cette imperfection.

Le point le plus élevé où nous sommes parvenus, est la vie animale. Par conséquent, la recherche à laquelle nous nous livrons, suppose la détermination précise de ce qui constitue la subjectivité et l'individualité dans les êtres vivants.

Cette explication est contenue dans la théorie de l'idée, que Hégel reproduit ici en peu de mots. L'idée, telle qu'il la conçoit, n'est pas comme dans Platon, qui le premier proclama l'idée : l'essence, le vrai, le beau, le bien, l'universel en tout, une existence purement abstraite, immobile, incapable de se réaliser. L'idée véritable se développe, et par là, elle arrive à la subjectivité réelle et à l'indivi-

dualité. Ainsi le genre n'est réel que quand il devient l'individu concret et libre. La vie en soi n'existe que quand elle revêt la forme de l'être vivant individuel. Il en est de même du bien, du beau et du vrai. Ainsi le vrai n'existe réellement que dans une intelligence qui se sait, dans un esprit ayant conscience de lui-même (1).

Or, c'est cette propriété *d'être pour soi* qui constitue la véritable subjectivité. Nous devons donc considérer l'idée véritable du beau comme ayant son existence véritable dans la subjectivité concrète et dans l'individualité.

Mais on distingue deux sortes d'individualités, l'individualité dans la nature, et l'individualité dans le monde de l'esprit. L'idée, en effet, se réalise sous ces deux formes, la nature et l'esprit. Sous ce rapport, on pourrait dire qu'entre l'idéal et le beau dans le monde réel de la nature et de l'esprit, il n'y a qu'une différence de forme, mais la différence dans la forme introduit elle-même une différence dans le fond ; car c'est précisément dans la forme qui lui est adéquate que le fond peut dévelop-

(1) Voyez plus haut la même théorie, chap. Ier.

per la totalité des éléments qu'il renferme dans son sein.

Tel est le point que nous avons à examiner, en tant que dans cette différence de forme que présente l'individualité, se trouve aussi la différence qui sépare le beau dans la nature du beau dans l'art ou de l'idéal.

On peut considérer l'individualité dans le monde réel de la nature et de l'esprit sous trois aspects différents.

1° L'animal doit sa propriété *d'être pour lui-même* et son individualité, au mouvement incessant par lequel il s'assimile la matière et convertit ainsi l'extérieur en intérieur. Par là il acquiert une existence propre. Son organisme, fermé sur lui-même, a pour but unique la conservation de l'être vivant qu'entretient le développement de la vie intérieure présente et immanente dans tous les membres. C'est ainsi que l'animal a le sentiment de son individualité. Ce sentiment, la plante ne peut l'avoir, parce qu'elle pousse sans cesse au dehors un nouvel individu sans pouvoir revenir sur elle-même et se concentrer dans un point négatif, où elle pose son individualité. Néanmoins, ce que nous voyons de l'organisme animal,

comme vivant, n'est pas ce point central de la vie, mais seulement la multiplicité des organes. Le siége particulier des opérations de la vie organique nous reste caché ; nous ne voyons que les contours de la forme extérieure, et celle-ci est entièrement recouverte d'écailles, de plumes, de poils, de peau. Cette enveloppe appartient sans doute à l'animalité, mais seulement comme productions animales sous la forme végétative. Ici se manifeste une des imperfections capitales de la beauté dans la vie des animaux. Ce qui nous est visible dans l'organisme des animaux, ce n'est pas l'âme, la vie intérieure et sa manifestation extérieure, mais des formations d'un règne inférieur. Dans l'animal, par cela seul que l'intérieur reste intérieur, l'extérieur apparaît comme purement extérieur et non pas comme pénétré, vivifié par l'âme dans toutes ses parties.

Le corps humain, sous ce rapport, occupe un rang beaucoup plus élevé, parce qu'il est partout manifeste en lui que l'homme est un être un, animé, sensible. La peau n'est pas recouverte de végétations inanimées. Le sang apparaît sur toute la surface; ce qu'on peut appeler le gonflement général de la vie *turgor vitæ* annonce sur tous les points un cœur qui bat à l'intérieur et une âme qui respire. De même la peau se montre

comme partout sensible et laisse voir la *morbidezza*, la couleur propre à la chair et aux nerfs qui donne le teint et fait le tourment des artistes. Cependant cette surface offre à l'œil des imperfections dans ses détails, des découpures, des rides, des pores, des poils, de petites veines. D'ailleurs en elle-même, la peau, dont la transparence rend visible la vie intérieure, n'est cependant qu'une enveloppe destinée à préserver les organes du contact de l'extérieur. Ce n'est qu'un moyen au service d'un but organique, et qui trahit un besoin de la nature animale. L'immense avantage que conserve le corps humain, consiste dans l'expression de la sensibilité qui se manifeste, si non toujours par la sensation même, au moins comme capacité de sentir. Mais ici encore se présente le même défaut, c'est que le sentiment comme intérieur et concentré en lui-même n'apparaît pas également dans tous les membres. Une partie des organes est exclusivement consacrée aux fonctions animales, et montre cette destination dans sa forme, tandis que d'autres admettent, à un degré plus élevé, l'expression de la vie de l'âme, du sentiment et des passions. Sous ce rapport, l'âme avec sa vie intérieure, n'apparaît pas à travers toute la forme extérieure du corps.

Le même inconvénient se fait sentir plus haut dans le monde de l'esprit. Chaque partie considérée comme organe spécial dans ce grand corps, la famille, l'État, a sa vie propre et ne révèle pas en elle-même, d'une manière visible, la vie générale qui anime le tout.

Enfin il en est de même de l'individu comme être spirituel. Son caractère n'apparaît pas simultanément dans sa totalité, mais partiellement, dans une série d'actes successifs et déterminés.

2° Un autre point important qui se place immediatement après le précédent est le suivant.

Avec les individus dont la nature nous offre le spectacle, nous voyons l'idée passer à l'existence réelle, mais, par là même, elle se trouve engagée dans les liens du monde extérieur, elle est entraînée dans le conditionnel par la dépendance des circonstances, dans le relatif par la nécessité du rapport entre les fins et les moyens, en un mot dans le fini qui est le caractère de toute manifestation phénoménale. Le monde réel se présente ainsi comme un système de rapports nécessaires entre des individus ou des forces qui ont l'air d'exister par elles-mêmes, mais n'en sont pas moins

employées comme moyens au service d'un but étranger à elles, ou ont besoin elles-mêmes de quelque chose d'extérieur qui leur serve de moyen. Dès lors le champ paraît ouvert au caprice et au hasard aussi bien qu'à la nécessité et au besoin. Ce n'est pas dans cet empire de la nécessité que l'individu peut se développer librement.

Ainsi l'animal, comme individu est attaché à un élément particulier, l'air, l'eau, la terre, qui détermine son genre de vie, sa nourriture, toute sa manière d'être. Il existe bien, il est vrai, des espèces de transition, des oiseaux nageurs, des mammifères qui vivent dans l'eau; mais ce sont de simples mélanges et non pas des natures élevées qui embrassent et concilient les contraires. En outre l'animal est dans une dépendance perpétuelle de la nature et des circonstances extérieures. Sous l'empire de toutes ces causes, il est exposé, lorsqu'elles deviennent pour lui dures, avares ou difficiles, à perdre la plénitude de ses formes et la fleur de sa beauté.

Le corps humain, quoique à un degré moindre, est soumis à une pareille dépendance des agents extérieurs.

Mais, c'est surtout au milieu des intérêts qui appar-

tiennent au monde de l'esprit, que cette dépendance est manifeste. Ici s'offre dans toute son étendue la prose de la vie humaine. Sans parler de la contradiction qui éclate entre les fins de la vie matérielle et les buts plus élevés de l'esprit, l'individu, pour se conserver, doit se prêter de mille manières comme moyen aux fins d'autrui, et réciproquement réduire les autres à la condition de simples instruments pour ses propres intérêts. L'individu, dans ce monde prosaïque des circonstances journalières, ne se développe pas comme un être complet, intelligible par lui-même et ne recevant pas d'un autre sa raison d'agir. Dans les situations importantes elles-mêmes où les hommes se réunissent et forment de grandes assemblées, éclate la diversité et l'opposition des tendances et des intérêts. Comparés au but général, les efforts individuels qui y tendent, n'aboutissent qu'à une œuvre fractionnelle. Les chefs eux-mêmes, qui dominent la situation et s'identifient avec elle, placés à la tête des affaires, retombent dans l'embarras des circonstances. Sous tous ces rapports, l'individu ne peut conserver, dans cette sphère, l'apparence d'une force libre se développant sans empêchement dans la plénitude de sa vie, ce qui constitue la beauté.

3° Tout individu appartenant au monde réel de la nature ou de l'esprit, manque de la liberté absolue, parcequ'il est limité ou plutôt particularisé dans son existence.

Chaque être individuel de la nature vivante dans le règne animal, appartient à une espèce déterminée, fixe, dont il ne peut dépasser les limites. Par là même, son type est donné, sa forme arrêtée. Enfermé dans ce cercle infranchissable, il n'en est pas moins soumis à toutes les circonstances particulières qui enveloppent son individualité propre.

Sans doute, l'esprit trouve l'idée complète de la vie réalisée dans l'organisme qui lui est propre, et, comparés à l'homme, les animaux, surtout ceux des espèces inférieures, peuvent paraître des existences pauvres et misérables. Mais le corps humain lui-même, présente, sous le rapport de la beauté, une progression de formes correspondant à la diversité des races. Après ces différences, viennent les qualités héréditaires de la famille, les particularités qui tiennent à la profession, les variétés de tempérament, les originalités et les singularités du caractère. Ensuite les passions habituelles, les intérêts à la poursuite desquels l'homme s'attache et se dévoue, les révolu-

tions qui s'opèrent dans son moral et sa conduite, tout cela se traduit dans la forme extérieure et se grave en traits profonds et ineffaçables sur la physionomie, au point, quelquefois, de défigurer et d'effacer le type général.

Sous ce rapport, il n'y a rien au monde de plus beau que les enfants, parce qu'en eux toutes les particularités sommeillent encore comme enfermées dans leur germe. Aucune passion ne s'est encore déchaînée dans leur poitrine. Aucun des intérêts, si nombreux, qui agitent le cœur humain, n'a encore creusé son sillon et déposé son signe fatal sur leur face mobile. Mais à cet âge d'innocence, quoique dans la vivacité de l'enfant tout s'annonce comme possible, on ne reconnaît en lui aucun des traits profonds de l'esprit qui s'est vu forcé de se replier sur lui-même, et de poursuivre dans son développement les fins élevées qui conviennent à sa nature et à son essence.

Toutes ces imperfections se résument en un mot, le fini. La vie animale et la vie humaine ne peuvent réaliser l'idée sous sa forme parfaite, égale à l'idée elle-même. Tel est le principe pour lequel l'esprit, ne pouvant trouver dans la sphère de la réalité et dans ses bornes, le spectacle immédiat et la jouissance de sa

liberté, est forcé de se satisfaire dans une région plus élevée. Cette région est celle de l'art, et sa réalité, l'idéal.

La nécessité du beau dans l'art, se tire donc des imperfections du réel. La mission de l'art est de représenter, sous des formes sensibles, le développement libre de la vie et surtout de l'esprit, en un mot, de faire l'extérieur semblable à son idée. C'est alors seulement, que le vrai est dégagé des circonstances accidentelles et passagères, affranchi de la loi qui le condamne à parcourir la série des choses finies. C'est alors qu'il arrive à une manifestation extérieure qui ne laisse plus voir les besoins du monde prosaïque de la nature, à une représentation digne de lui, qui nous offre le spectacle d'une force libre, ne relevant que d'elle-même, ayant en elle-même sa propre destination, et ne recevant pas ses déterminations du dehors.

CHAPITRE III.

DU BEAU DANS L'ART OU DE L'IDÉAL.

Le beau dans l'art présente trois points principaux à considérer :

1° L'idéal comme tel.

2° Sa détermination comme œuvre d'art.

3° Le développement des qualités qui constituent le génie de l'artiste.

I. — De l'idéal en lui-même.

I. Ce qu'on peut dire de plus général sur l'idéal dans l'art en s'appuyant sur les considérations précédentes, c'est que le vrai n'a d'existence et de vérité qu'autant qu'il se développe dans la réalité extérieure. Mais il lui est donné d'imprimer à sa propre manifestation une unité telle, que chacune des parties dont

elle se compose laisse apparaître en elle-même l'âme, qui pénètre et anime le tout.

Pour prendre un exemple : dans le corps humain, l'idée apparait sous la forme de la réciprocité des organes ; elle ne manifeste dans chaque membre qu'une activité particulière et un mouvement partiel; mais on peut dire que, dans l'œil, l'âme se concentre tout entière, et non-seulement c'est par l'œil qu'elle voit, mais c'est aussi par l'œil qu'elle est vue. Or, on peut se figurer l'art de la même manière. Il a pour but de rendre la forme par laquelle il représente l'idée, semblable dans toute son étendue, à l'œil qui est le siége de l'âme et rend l'esprit visible. Chacune des formes que l'art a façonnées, devient un Argus aux innombrables yeux, par lesquels l'âme et l'esprit se laissent voir par tous les points de la représentation.

Mais quelle est cette âme qui doit rayonner ainsi de toutes parts, à travers la forme où elle apparait? De quelle nature est-elle, pour être capable de trouver dans l'art sa manifestation pure? Ce n'est pas ce qu'on peut appeler l'âme dans la nature inorganique ni même dans les êtres animés et vivants. Là tout est fini, borné, dépourvu de la conscience de soi-même et de de la liberté. C'est dans le développement et la vie de

l'esprit seul, qu'il faut chercher l'infinité libre, qui consiste à rester pour soi, dans son existence réelle, le principe interne de cette existence, à revenir à soi-même dans sa propre manifestation extérieure et à rester en soi, tout en se développant. Aussi n'est-il donné qu'à l'esprit, lorsqu'en passant dans le monde, il s'engage dans les limites du fini, de le marquer de l'empreinte de sa propre infinité et du libre retour à soi-même.

Maintenant, puisque l'esprit n'est réellement libre qu'autant qu'il est parvenu à se saisir dans sa généralité et à élever jusqu'à lui les fins qu'il porte en lui-même, d'après sa propre idée, tant qu'il n'a pas pris possession de cette liberté, il ne peut exister que comme force limitée, caractère arrêté dans son développement, âme chétive et prosaïque. Avec un fond aussi insignifiant, la manifestation infinie de l'esprit reste purement formelle, parce que nous n'avons là qu'une forme vide de la véritable spiritualité. Il n'y a qu'un fond vrai et substantiel en soi, qui puisse communiquer à la réalité finie et passagère son indépendance et sa substantialité. Par là, le même objet paraît à la fois déterminé, limité, fermé sur lui-même et substantiel, solide plein. Par là, l'existence réelle, quoique finie en

elle-même, acquiert la possibilité de se manifester en même temps comme principe universel et comme âme jouissant de la personnalité.

En un mot, l'art a pour destination de saisir et de représenter le réel comme vrai, c'est-à-dire, dans sa conformité avec l'idée, conforme elle-même à sa véritable nature, ou parvenue à l'existence réfléchie.

La vérité dans l'art ne peut donc être la simple fidélité, à laquelle se borne ce qu'on appelle l'imitation de la nature. Mais l'extérieur doit s'accorder avec un fond qui soit en harmonie avec lui-même, et qui par là, puisse se manifester dans l'extérieur, comme réellement lui-même.

Puisque l'art ramène tout ce qui, dans le réel, est souillé par le mélange de l'accidentel et de l'extérieur, à cette harmonie de l'objet avec sa véritable idée, il rejette tout ce qui, dans la représention, n'y répond pas, et c'est d'abord par cette *purification* qu'il produit l'idéal ; il flatte la nature comme on le dit des peintres de portraits. Du reste, le peintre de portraits lui-même, qui a le moins affaire avec l'idéal, doit flatter dans ce sens, laisser de côté les accidents insignifiants et mobiles de la figure, pour saisir et représenter les traits essentiels et permanents de la physionomie qui

sont l'expression de l'âme originale du sujet ; car c'est exclusivement le propre de l'idéal de mettre en harmonie la forme extérieure avec l'âme.

Cette propriété de ramener la réalité extérieure à la spiritualité, de sorte que l'apparence extérieure conforme à l'esprit en soit la manifestation, constitue la nature de l'idéal. Cependant, cette spiritualisation ne va pas jusqu'au terme extrême de la pensée, jusqu'à présenter le général sous sa forme abstraite; elle s'arrête au point intermédiaire, où la forme purement sensible et l'esprit pur se rencontrent et se trouvent d'accord. L'idéal est donc la réalité retirée du domaine du particulier et de l'accidentel, en tant que le principe spirituel dans cette forme, qui s'élève en face de la généralité, apparaît comme individualité vivante. Car, l'individualité qui porte en elle-même un principe substantiel, et le manifeste au-dehors, est placée à ce milieu précis, où l'idée ne peut encore se développer sous sa forme abstraite et générale, mais reste enfermée dans une réalité individuelle, qui de son côté, dégagée des liens du fini et du conditionnel, s'offre dans une harmonie parfaite avec la nature intime, l'essence de l'âme

Schiller dans une pièce de vers intitulée, *l'idéal et la vie*, oppose au monde réel, à ses douleurs et à ses combats, *la beauté silencieuse et calme du séjour des ombres*. Cet empire des ombres c'est l'idéal. Les esprits qui y apparaissent sont morts à la vie réelle, détachés des besoins de l'existence naturelle, délivrés des liens où nous retient la dépendance des choses extérieures, de tous les revers, de tous les déchirements inséparables du développement dans la sphère du fini.

Sans doute, l'idéal met le pied dans le monde de la sensibilité et de la vie réelle; mais il le ramène à lui-même, comme tout ce qui est du domaine de la forme extérieure. L'art sait retenir l'appareil nécessaire au maintien de l'apparence sensible dans les justes limites où celle-ci peut être la manifestation de la liberté de l'esprit. Par là seulement, l'idéal, restant enfermé en lui-même, libre et indépendant au sein du sensible, apparaît comme trouvant dans sa propre nature son bonheur et sa félicité. L'écho de cette félicité retentit dans toutes les sphères de l'idéal.

Sous ce rapport, on peut placer au point culminant de l'idéal, comme son trait essentiel, ce calme plein

de sérénité, ce bonheur inaltérable que puise dans la jouissance de son être, une nature qui se suffit et se satisfait en elle-même. Toute existence idéale dans l'art, nous apparaît comme une sorte de divinité bienheureuse. En effet, pour les dieux qui jouissent de la félicité, il ne peut y avoir rien de bien sérieux dans tous ces besoins de la vie réelle, dans les passions qui nous émeuvent, et dans les intérêts qui divisent le monde des existences finies. C'est là le sens de ce mot de Schiller: «Le sérieux est le propre de la vie, la sérénité appartient à l'art.»

Une critique pédantesque a souvent plaisanté sur ce mot. L'art en général, a-t-on dit, et en particulier, la poésie de Schiller sont d'une nature sérieuse. Sans doute, le sérieux ne manque pas à l'idéal, mais précisément dans le sérieux, la sérénité reste le caractère fondamental. Cette puissance de l'individualité, ce triomphe de la liberté concentrée en elle-même, c'est là ce que nous reconnaissons particulièrement dans les œuvres de l'art antique, dans le calme et la sérénité des personnages qu'il a représentés; et cela n'a pas lieu seulement dans le bonheur exempt de combat, mais lors même que le sujet vient d'être frappé d'un de ces coups terribles du

sort, qui brisent l'existence tout entière. Ainsi nous voyons les héros tragiques, succomber victimes du destin; mais leur âme se retire en elle-même et se retrouve dans toute son indépendance, lorsqu'elle dit : « Il devait en être ainsi. » Le sujet reste alors toujours fidèle à lui-même, il abandonne ce qui lui est ravi. Cependant le but qu'il poursuivait ne lui est pas seulement enlevé, il le laisse tomber, mais ne tombe pas avec lui. L'homme, écrasé par le destin, peut perdre la vie, non la liberté. Cette puissance, qui ne s'appuie que sur elle-même, est ce qui permet encore de conserver et de laisser paraître le calme et la sérénité au sein de la douleur.

Dans l'art romantique, il est vrai, les déchirements intérieurs et le désaccord des puissances de l'âme, sont poussés plus loin. En général, les oppositions y sont plus profondes, la division se prononce et se maintient plus fortement. Néanmoins, bien que la douleur pénètre plus avant dans l'âme que chez les anciens, une joie intime et profonde dans le sacrifice, une certaine félicité dans la souffrance, les délices de la douleur, une sorte de volupté, même dans le martyre, peuvent être représentées. Dans la musique italienne sérieusement religieuse, cette jouissance

intérieure, et cette glorification de la douleur, percent dans l'expression particulière des plaintes.

Cette expression dans l'art romantique est, en général, ce qu'on appelle *le rire dans les larmes*. Les larmes appartiennent à la douleur, le rire à la sérénité; et ainsi, le rire dans les larmes désigne l'indépendance de l'être libre dans les tourments et la souffrance. Ici le rire n'a rien de commun avec le mouvement sentimental, la vanité affectée d'un sujet qui s'étudie à faire le beau sur des choses misérables ou sur de petites souffrances personnelles; il doit apparaître comme le signe de la beauté qui se contient et reste libre dans les plus cruelles douleurs. C'est ainsi qu'il est dit de Chimène dans les romances du Cid: « Comme elle était belle dans les larmes ! » Ne savoir pas se contenir nous déplaît et nous répugne, ou nous paraît risible. Les enfants pleurent pour le plus petit accident; ces pleurs nous font rire. Mais les larmes, dans les yeux d'un homme sérieux qui se contient malgré ses profondes souffrances, présentent déjà une expression qui nous émeut tout autrement.

Dans le rire simple, le pouvoir de se contenir ne doit pas disparaître, si l'on ne veut pas que l'idéal soit perdu. Quelle impression ne fait pas sur nous le rire

inextinguible des dieux d'Homère, ce rire qui sort de leur inaltérable félicité, qui n'exprime que la sérénité et non un abandon complet. Le pleurer comme simple lamentation ne peut pas davantage entrer dans l'œuvre d'art.

II. En considérant l'idéal, sous le point de vue de la forme qui lui est aussi nécessaire que le fond lui-même, on est conduit à étudier le rapport de la représentation idéale dans l'art avec la nature.

Ici se rencontre le débat, tant de fois renouvelé, sur la question de savoir si l'art doit représenter les objets tels qu'ils sont, ou glorifier et transfigurer la nature. Dans ces derniers temps, on doit principalement à Winkelmann d'avoir fait renaître cette opposition et de lui avoir donné une nouvelle importance. Enflammé d'enthousiasme pour les ouvrages des anciens et leurs formes idéales, Winkelmann s'appliqua sans relâche à en faire reconnaître l'excellence, et à propager dans le monde la connaissance et l'étude de ces chefs-d'œuvre de l'art. Mais on s'égara sur ses traces. On finit par tomber dans le fade, l'absence de vie et d'originalité. Une réaction eut lieu. L'art et en particulier la peinture, furent arrachés à cet engouement

pour ce qu'on appelait l'idéal. Mais on ne sortit d'un excès que pour se jeter dans un autre. Le public fut bientôt rassasié du naturel devenu à la mode. Au théâtre, par exemple, on fut fatigué de toutes ces scènes journalières, de ces incidents de ménage et de mœurs domestiques, de ces représentations sentimentales du cœur humain données comme l'expression de la vérité naturelle.

Dans cette opposition de l'idéal et de la nature, on a plus particulièrement en vue un art spécial, ordinairement la peinture. Pour poser la question d'une manière plus générale, on peut se demander : l'art est-il poésie ou prose, le poétique dans l'art étant précisément l'idéal ? Mais il s'agit maintenant de savoir ce qui constitue la prose et la poésie dans l'art. D'ailleurs le poétique, comme représentant l'idéal, peut induire dans de graves erreurs, parce qu'en s'attachant au sens exclusif du terme, on peut confondre ce qui appartient en propre à la poésie, et même à un genre particulier de poésie, avec ce qui est le caractère commun de tous les arts.

Après ces observations critiques, Hégel distingue dans l'opposition de l'idéal et de la nature les points suivants :

1° L'idéal peut se présenter comme quelque chose de purement extérieur et de formel. C'est alors une simple création de l'homme dont le sujet lui a été fourni par les sens, et qu'il réalise par sa propre activité.

Ici, le fond en lui-même peut être complétement indifférent ou emprunté à la vie commune. En dehors de l'art, il ne nous offre qu'un intérêt passager, momentané. C'est ainsi, par exemple, que la peinture hollandaise a pu produire des effets si variés, en représentant mille et mille fois les scènes si mobiles et si fugitives de la nature commune comme reproduites par l'homme.

Ce qui nous intéresse dans de pareils sujets, c'est qu'ils nous apparaissent comme des créations de l'esprit qui métamorphose leur partie extérieure et matérielle, en ce qu'il y a de plus artificiel et de plus conforme à lui-même, puisqu'il leur enlève leurs propriétés physiques et leurs véritables dimensions, tout en nous donnant le spectacle de la réalité.

Ainsi, comparée à la réalité prosaïque, cette apparence produite par l'art est une véritable merveille. C'est, si l'on veut, une sorte de moquerie, une ironie par laquelle l'esprit se joue du monde réel et de ses formes extérieures. En effet, quelles dispositions

ne doivent pas faire la nature et l'homme dans la vie commune, que de moyens ne sont-ils pas forcés d'employer pour exécuter la même chose? Quelle résistance n'oppose pas la matière, le métal par exemple, à la main de l'ouvrier qui le travaille? L'image au contraire, que l'art emploie dans ses créations, est un élément docile, simple et commode. Tout ce que l'homme et la nature ont tant de peine à produire dans le monde réel, l'activité de l'esprit le puise sans effort en elle-même. En outre les objets réels et l'homme pris dans son existence journalière, ne sont pas d'une richesse inépuisable. Leur domaine est borné : des pierres précieuses, de l'or, des plantes, des animaux, etc., il ne s'étend pas au delà. Mais l'homme avec sa faculté de créer comme artiste, renferme en lui-même tout un monde de sujets qu'il dérobe à la nature, qu'il a recueillis dans le règne des formes et des images, pour s'en faire un trésor, et qu'il tire ensuite librement de lui-même sans avoir besoin de toutes ces conditions et de ces préparatifs auxquels est soumise la réalité.

L'art rend encore aux objets insignifiants par eux-mêmes, un autre service que de leur donner une valeur qu'ils n'ont pas, en les élevant à la première forme de l'idéalité. Ils les idéalise encore, sous

le rapport du temps, en fixant pour la durée ce qui, dans la nature, est mobile et passager. Un sourire qui s'efface à l'instant, un rayon de lumière qui s'éclipse, les traits fugitifs de l'esprit dans la vie humaine, tous ces accidents, ces circonstances qui passent et sont aussitôt oubliés, l'art les enlève à la réalité momentanée, et sous ce rapport, il surpasse encore la nature.

2° Un intérêt bien autrement vif et profond nous est offert, lorsque l'art, au lieu de reproduire simplement les objets dans leur existence extérieure et sous leur forme réelle, les représente comme saisis par l'esprit qui, tout en leur conservant leur forme naturelle, étend leur signification et les applique à une autre fin que celle qu'ils ont par eux-mêmes. Ce qui existe dans la nature est quelque chose de purement individuel et de particulier. La représentation au contraire est essentiellement destinée à manifester le général. Aussi a-t-elle cet avantage sur la nature, que son cercle est plus étendu. Elle est capable de saisir l'essence de la chose qu'elle prend pour sujet, de la développer et de la rendre visible. L'œuvre d'art n'est pas, il est vrai, une simple représentation générale, mais cette idée incarnée, individualisée. Comme procédant de l'esprit et de sa

puissance représentatrice, il doit, sans sortir des limites de l'individualité vivante et sensible, laisser percer en lui-même ce caractère de généralité. Or ceci, comparé au genre de création qui se borne à l'imitation du réel dans ses formes extérieures, constitue un degré supérieur dans l'idéal. Ici le but de l'art est de saisir l'objet dans sa généralité et de laisser de côté dans la représentation tout ce qui, pour l'expression de l'idée, serait purement indifférent. L'artiste, par conséquent, ne prend pas, quant aux formes et aux modes d'expression, tout ce qu'il trouve dans la nature, et parcequ'il le trouve ainsi; mais s'il veut produire de la véritable poésie, il saisit seulement les traits vrais, conformes à l'idée de la chose, et s'il prend la nature pour modèle, ce n'est pas parce qu'elle a fait ceci ou cela, de telle ou telle façon, mais parce qu'elle l'a bien fait. Or ce *bien* est quelque chose de plus élevé que le réel lui-même tel qu'il s'offre à nos sens.

Quand donc l'artiste veut représenter la forme humaine, il ne procède pas comme on fait dans la restauration des vieux tableaux sur lesquels on reproduit fidélement, dans les endroits nouvellement peints, le réseau de fentes et de brisures produites par le desséchement des couleurs et du vernis. La peinture

de portraits elle-même néglige le réseau de la peau et ses accidents. Sans doute, les muscles et les veines doivent être exprimés, mais non marqués avec les mêmes détails et la même précision que dans la nature. Car, dans tout cela, l'esprit est pour peu, si même il est pour quelque chose; or, l'expression de ce qui tient à l'esprit est l'essentiel dans la forme humaine. C'est pourquoi il y a peut-être moins de préjudice pour l'art, qu'on ne le dit, à ce que la nudité dans les statues soit plus rare chez nous que chez les anciens; c'est l'habillement moderne qui est anti-artistique et prosaïque comparé à celui des anciens (1).

Ce qui est vrai des formes extérieures du corps humain, s'applique à une foule de circonstances et de besoins qui, dans la vie réelle sont nécessaires et

(1) Nous reproduirons en note, et d'une manière abregée, la digression à laquelle se livre ici l'auteur.

Tous deux (l'habillement ancien et l'habillement moderne) ont pour destination commune de couvrir le corps; mais le vêtement que représente l'art antique est une surface sans forme déterminée, ou s'il en a une, c'est seulement comme ayant besoin d'être attaché, aux épaules, par exemple. Dans tout le reste de son étendue, il tombe simple et libre, abandonné à son propre poids, ou bien il s'harmonise avec les poses, le maintien et les mouvements. Grâce à cette faculté de pouvoir prendre toutes les formes sans en avoir aucune, il devient éminemment propre à

communs à tous les hommes, mais n'ont aucun rapport avec la véritable destination et les intérêts essentiels de l'esprit.

Le même principe peut être admis sans réserve dans ce qui concerne la représentation poétique. On accorde à Homère, sous ce rapport, le naturel à son plus haut degré. Cependant, malgré toute la fidélité et la clarté (ἐνάργεια) qui règne dans ses descriptions, il doit raconter les choses en général, et il ne peut venir à l'esprit de personne d'exiger que toutes les particularités soient décrites comme la réalité les fournit. Ainsi le portrait physique d'Achille s'arrête aux traits principaux. D'ailleurs la poésie, par cela même que son mode d'expression est la parole, représente d'une

être l'expression mobile de l'esprit qui se manifeste et agit par le corps. C'est en cela que consiste l'idéal dans le vêtement.

Dans notre habillement moderne, au contraire, l'étoffe tout entière est façonnée une fois pour toutes, mesurée, taillée et modelée sur les formes du corps, de sorte qu'elle n'offre plus rien, ou presque rien qui flotte et tombe librement. Les plis eux-mêmes sont déterminés par les coutures; tout est l'œuvre artificielle et technique du tailleur. La structure des membres assujettit bien, il est vrai, le vêtement à une certaine régularité; mais ce n'est toujours qu'une mauvaise imitation du corps humain, sans compter qu'elle varie au gré des modes conventionnelles et selon le caprice du jour.

manière générale. Il est de l'essence du mot d'abstraire et de résumer. En général, la poésie doit seulement dégager l'élément énergique, essentiel, significatif, et cet élément c'est précisément l'idéal et non ce qui est simplement donné comme réel, dont il serait insipide et fastidieux de reproduire tous les détails.

3° Maintenant, puisque c'est l'esprit qui réalise lui-même sous la forme de l'apparence extérieure le monde intérieur d'idées pleines d'intérêt qu'il renferme dans son sein, que signifie l'opposition de l'idéal et du naturel? Le naturel ici, en effet, perd son sens propre. S'il n'est que la forme extérieure de l'esprit, il n'a aucune valeur par lui-même, c'est l'esprit lui-même incarné. En un mot, il apparaît seulement comme expression du spirituel, et à ce titre, comme idéalisé. Car approprier à l'esprit, façonner, travailler dans le sens de l'esprit, c'est ce qui s'appelle, en d'autres termes, idéaliser.

C'est ici, maintenant, que la question du naturel et de l'idéal trouve sa véritable place et qu'elle a un sens. Les uns prétendent que les formes naturelles, sous lesquelles apparaît l'esprit, sans avoir été retravaillées par l'art, sont si belles et si parfaites par elles-mêmes, qu'il n'y pas de beau plus élevé qui, sous le nom

d'idéal, se distingue du beau réel. Les autres font sentir la nécessité, pour l'art, de trouver par lui-même, en opposition avec le réel, d'autres formes plus idéales et un mode de représentation qui lui soit propre.

Il est de fait, qu'il existe dans le monde de l'esprit une nature ordinaire pour la forme et pour le fond. L'art peut la prendre pour sujet de ses représentations, et c'est ce qu'il fait tous les jours; mais alors, comme il a été dit plus haut, c'est la représentation comme telle, comme création et production de l'art, qui seule nous intéresse véritablement. L'artiste exigerait en vain d'un homme cultivé qu'il montrât de l'intérêt pour tout son œuvre, c'est-à-dire, pour le sujet pris en lui-même.

C'est principalement ce qu'on appelle la peinture *de genre* qui n'a pas dédaigné de pareils objets. Elle a été portée à son plus haut degré de perfection par les Hollandais. Qui a conduit les Hollandais à s'approprier cette forme de l'art? Quel est le sujet de toutes ces petites peintures qui présentent cependant un grand attrait, et ne doivent pas être absolument rejetées sous le titre de nature commune? car ce qui fait le fond de tous ces tableaux, examiné de près, n'est pas si commun qu'on le pense.

Les Hollandais ont tiré le fond de leurs représentations d'eux-mêmes, du spectacle de leur propre vie et de leur histoire. Le Hollandais a créé lui-même en grande partie le sol sur lequel il habite, et il est forcé continuellement de le défendre contre les envahissements de la mer qui menace de le submerger. Les citoyens des villes, comme les paysans, ont par leur courage, leur constance et leur bravoure secoué le joug de la domination espagnole sous Philippe II. Ils ont conquis, avec la liberté politique, la liberté religieuse dans la religion de la liberté. Cet esprit de bourgeoisie, cette passion pour les entreprises dans le petit comme dans le grand, dans leur propre pays comme sur la vaste mer, cet amour du bien-être entretenu par les soins, la pureté et la propreté; la jouissance intime, l'orgueil qui naissent du sentiment de ne devoir tout cela qu'à sa propre activité, voilà ce qui fait le fond de toutes ces peintures. Or, ce n'est pas là une matière et un sujet vulgaires dont puisse s'offenser la susceptibilité dédaigneuse des beaux esprits de cour. C'est dans ce sens de bonne et forte nationalité que Rembrandt a peint sa fameuse veille d'Amsterdam, Van Dyk, un grand nombre de ses portraits, Wouwermann, ses scènes de cavaliers. Il y a plus, ces

festins champêtres, ces divertissements et tant de sujets comiques qui nous charment par leur originalité, présentent le même caractère.

Chez les Hollandais, dans les scènes de cabaret, au milieu des noces et des danses, dans les festins où on se livre à la bonne chère et où l'on s'enivre, les querelles mêmes et les coups donnés n'altèrent pas sérieusement la joie et la gaieté. Les femmes et les filles y assistent. Un sentiment de liberté et d'abandon pénètre et anime tout. Cette sérénité d'un plaisir mérité qui apparaît jusque dans les tableaux d'animaux et qui se révèle comme une satisfaction et une jouissance intérieure et profonde, cette liberté et cette vitalité animée, fraîche, éveillée qui laisse percer l'esprit dans la conception et la représentation, c'est là ce qui fait le caractère élevé et l'âme de ces sortes de peintures.

Mais de pareils tableaux de genre doivent être nécessairement de petite dimension, et apparaître dans toute leur forme extérieure, comme quelque chose d'insignifiant qui, par le sujet et le fond de la représentation, nous est étranger. De pareilles scènes, représentées en grand avec la prétention de nous satisfaire pleinement sous tous les rapports, seraient insupportables à voir.

C'est ainsi que doit être conçu ce qu'on appelle ordinairement la nature commune, pour avoir le droit d'entrer dans le domaine de l'art.

Mais il existe pour l'art une autre matière plus élevée et plus idéale; car l'homme a des intérêts plus sérieux, et d'autres fins qui se révèlent à mesure qu'il se développe, et approfondit sa nature, et dans lesquels il doit se mettre en harmonie avec lui-même. Un genre supérieur dans l'art sera donc celui qui se proposera de représenter ce sujet plus élevé. Mais maintenant où prendre des formes pour en revêtir ce que l'esprit engendre de son propre fonds? Les uns prétendent que, puisque l'artiste porte en lui-même ces hautes idées dont il est le créateur, il doit aussi se façonner de lui-même les nobles formes qui leur conviennent. Si l'on entend par là, que les formes idéales des anciens, par exemple, ont été réalisées au mépris des formes vraies de la nature, qu'elles sont de fausses et vides abstractions, on ne peut s'élever trop fortement contre une pareille opinion. Mais il ne peut pas être question dans l'art de formes arbitraires et imaginaires.

Ce qu'il y a d'essentiel à dire sur cette opposition

de l'idéal dans l'art, et de la nature, peut se réduire à ce qui suit.

Les formes sous lesquelles l'esprit apparaît dans le monde réel, doivent être déjà considérées comme symboliques; elles ne sont rien par elles-mêmes, elles ne sont que la manifestation et l'expression de l'esprit. A ce titre, toutes réelles qu'elles sont, et prises en dehors de l'art, elles sont déjà idéales, et se distinguent de la nature comme telle, qui ne représente rien de spirituel.

Maintenant dans l'art, à ses degrés supérieurs, le développement des puissances internes de l'esprit, qui constitue le fond de la représentation, doit obtenir la forme qui lui convient; or tous ces éléments, l'esprit humain, tel qu'il existe, les possède, et il a aussi des formes pour les exprimer. Quoique ce point soit accordé, il n'en est pas moins vrai, que c'est une question oiseuse de demander, si dans le monde réel, se rencontrent des formes et des physionomies assez belles et assez expressives pour que l'art puisse s'en servir comme de modèles, lorsqu'il veut, par exemple, représenter un Jupiter dans toute la majesté et la sérénité de sa puissance, une Junon,

une Vénus, le Christ, la Vierge et les Apôtres. On peut soutenir le pour et le contre. Mais ce sera toujours une pure question de fait, et comme telle, insoluble. Pour la résoudre il n'y aurait qu'un moyen, ce serait de *montrer;* ce qui, par exemple, serait difficile pour les divinités grecques. Il y a plus, en supposant même que l'on se borne à l'actuel, l'un a vu des beautés presque parfaites, un autre, mille fois plus sensé, n'en a jamais vu. En outre, la beauté de la forme ne suffit pas toujours pour donner ce que nous avons appelé l'idéal. Un élément essentiel de l'idéal, c'est l'individualité vivante du sujet, et par conséquent aussi, celle de la forme. Une belle figure parfaitement régulière, sous le rapport de la forme, peut cependant être froide et insignifiante. Les divinités grecques, ces existences idéales, sont des individus chez lesquels un caractère original et déterminé s'allie à la généralité. La vitalité de l'idéal consiste précisément en ce que l'idée que l'on veut représenter, pénètre l'apparence extérieure sous tous ses aspects, l'attitude, le maintien, le mouvement, les traits de la figure, la forme et la disposition des membres, de sorte qu'il ne reste rien de vide et d'insignifiant, et que tout

paraisse animé de la même expression. Cette haute vitalité que nous reconnaissons dans les ouvrages attribués à Phidias, caractérise les grands artistes.

Maintenant, on pourrait s'imaginer que l'artiste n'a qu'à recueillir çà et là dans le monde réel les meilleures formes et à les réunir, ou, comme cela se pratique, à se faire un choix de physionomies et de situations dans les collections de gravures en cuivre et en bois, pour trouver des formes convenables qui s'adaptent au sujet. Mais quand on a ainsi rassemblé et choisi, on n'a rien fait encore. L'artiste doit se montrer créateur, et, dans le travail de sa propre imagination, avec le discernement des formes vraies, comme avec un sens profond, et une vive sensibilité, réaliser spontanément et d'un seul jet l'idée qui l'anime et l'inspire.

II. — DE LA DÉTERMINATION DE L'IDÉAL.

L'idéal ne peut pas rester à l'état de simple conception abstraite. En vertu de son idée même, il renferme un élément déterminé et particulier. Il doit donc se manifester sous une forme déterminée. Alors s'élève la question de savoir, comment l'idéal, tout en passant dans le monde extérieur et fini, conserve sa nature propre, et comment celui-ci de son côté devient capable de recevoir dans son sein le principe idéal qui constitue l'art.

Hégel divise de nouveau cette question en trois points :

1° La détermination de l'idéal considérée en elle-même.

2° La détermination de l'idéal comme se manifestant dans son développement sous la forme de différences et d'oppositions qui nécessitent un dénouement, ce qu'on peut désigner sous le nom général d'*action*.

3° La détermination extérieure de l'idéal.

I. De la Détermination de l'Idéal en elle-même.

Le divin est le centre des représentations de l'art; mais conçu en lui-même dans son unité absolue comme l'être universel, il ne s'adresse qu'à la pensée. Il échappe aux sens et à l'imagination. C'est ainsi qu'il est défendu aux Juifs et aux Mahométans d'offrir aux yeux une image sensible de la divinité. Ici toute carrière est fermée à l'art, puisqu'il a essentiellement besoin de formes concrètes et vivantes. Seule, la poésie lyrique, dans son élan vers Dieu, peut encore célébrer sa puissance et sa souveraineté.

Mais d'un autre côté, si l'unité et l'universalité sont les attributs du principe divin, il n'en est pas moins, de sa nature, essentiellement déterminé. En se dérobant à l'abstraction, il devient susceptible d'être représenté et contemplé. Du moment où l'imagination peut le saisir et le manifester dans les images sensibles, il revêt une multitude de formes diverses, et ici commence le domaine propre de l'art.

En effet, d'abord la substance divine, une de sa

nature, se divise et s'éparpille dans une multitude de dieux qui jouissent d'une existence indépendante et libre, comme dans la représentation polythéistique de l'art grec; et même, au point de vue chrétien, Dieu apparaît, en opposition avec son unité purement spirituelle, sous les traits d'un homme réel enveloppé d'une forme terrestre et humaine. En second lieu, le principe divin peut se manifester et se réaliser sous une forme déterminée, comme résidant au fond de l'âme humaine, présent dans le cœur de l'homme et agissant par sa volonté; et alors, dans cette sphère, des hommes remplis de l'esprit divin, de saints martyrs, des saints, des personnages vertueux deviennent aussi un objet propre aux représentations de l'art. Mais en troisième lieu, s'il est vrai que le principe divin doit revêtir une forme déterminée et passer dans le monde réel, il se manifeste surtout par l'activité humaine; car le cœur humain avec toutes les puissances qu'il renferme, les sentiments et les passions qui l'agitent et le remuent dans sa partie la plus intime et la plus profonde, toute cette existence, si animée et si variée, forme la matière vivante de l'art. L'idéal en est la représentation et l'expression.

L'idéal nous est offert dans sa plus haute pureté,

lorsque les dieux, le Christ, les apôtres, les saints ou les hommes pieux et vertueux nous sont représentés dans cet état de calme et de bonheur, de satisfaction intime, où tout ce qui tient à la vie terrestre, ses nécessités et ses besoins; ses liens, ses oppositions et ses combats ne les touchent plus. Dans ce sens, la peinture, et principalement la sculpture ont trouvé des formes idéales pour représenter les dieux dans leur individualité propre, le Christ comme rédempteur du monde, les apôtres, les saints comme personnages isolés. La vérité absolue dans sa manifestation au sein du monde réel, apparaît ici comme retirée en elle-même, ne se laissant pas entraîner dans les liens du fini. Toute renfermée qu'elle est en elle-même, elle ne laisse pas néanmoins d'être dans un état déterminé; mais en s'alliant à l'extérieur et au fini, elle est purifiée par le caractère simple de la détermination, de sorte que toute trace d'un influence extérieure paraît complétement effacée. Ce calme éternel, inaltérable, ou ce repos puissant, ainsi qu'il est représenté, par exemple, dans Hercule, constitue encore, sous la forme déterminée, l'idéal comme tel.

Lors donc que les dieux sont représentés dans leur manifestation active, ils ne doivent cependant pas des-

cendre de la hauteur de leur caractère immuable et de leur inviolable majesté; car Jupiter, Junon, Apollon, Mars sont bien des puissances et des forces déterminées, mais fermes sur leur base, conservant leur liberté et leur indépendance, même lorsque leur activité se deploie à l'extérieur.

Maintenant, à un degré beaucoup moins élevé, dans le cercle de la vie terrestre et humaine, l'idéal se manifeste comme déterminé, lorsqu'un des principes éternels qui remplissent le cœur de l'homme, a la force de maîtriser la partie inférieure et mobile de l'âme. Par là, en effet, la sensibilité et l'activité, avec ce qu'ils ont de particulier et de fini, sont enlevés au domaine de l'accidentel, et tout développement particulier est représenté dans une harmonie parfaite avec la vérité intérieure qui est son principe et son essence. Ce qu'on appelle en général le noble, l'excellent, le parfait dans l'âme humaine, n'est autre chose, en effet, que la véritable essence de l'esprit, du principe moral et divin qui se manifeste dans l'homme, lui communique son activité vivante, sa force de volonté, ses intérêts réels et ses passions profondes, et lui permet de satisfaire les véritables besoins de sa nature.

Mais quoique dans l'idéal, l'esprit paraisse, ainsi

que sa manifestation, retiré et concentré en lui-même, aussitôt qu'il se particularise et passe dans le monde réel, il est condamné au développement et à ses conditions, savoir l'opposition et le combat des contraires, ce qui nous conduit à traiter spécialement de la détermination de l'idéal, comme procédant par différences et par oppositions, c'est-à-dire, de *l'action*.

II. De l'Action.

La détermination simple de l'idéal offre comme attributs essentiels, l'innocence aimable d'un bonheur céleste, pareil à celui des anges, ou le repos inaltérable, la majesté d'une force libre qui ne relève que d'elle-même, l'excellence et la perfection qui convient à l'existence subtantielle et absolue. Cependant le principe interne des choses, l'esprit universel, est une force active, dont l'essence est le mouvement et le développement. Mais le développement est impossible sans l'exclusif et la division. L'esprit universel parfait dans la plénitude et la totalité de ses attributs, du moment où il vient à parcourir le cercle des manifestations particulières qui révèlent son essence, sort de son repos pour entrer dans un monde où tout est opposition, scission et confusion, et alors au milieu de ce désaccord et de cette lutte, il ne peut échapper lui-même au malheur et à la souffrance qui sont le partage des choses finies.

Dans le polythéisme, les dieux immortels ne vivent pas dans une paix éternelle, la division éclate

parmi eux ; animés par des passions et des intérêts opposés, il se livrent des combats. En outre, ils doivent se soumettre au destin. Le Dieu des chrétiens lui-même, n'échappe pas à l'humiliation de la douleur, et à l'ignominie de la mort. Il n'est pas délivré de ces angoisses de l'âme, au milieu desquelles il doit s'écrier : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » Sa mère souffre d'ineffables douleurs. La vie humaine, en général, est une vie de lutte, de combats et de souffrance ; car la grandeur et la force ne se mesurent véritablement que par la force et la grandeur de l'opposition. L'esprit alors se recueille et se concentre en lui-même, développe l'énergie profonde de sa nature interne et révèle sa puissance avec d'autant plus d'éclat, que les circonstances se succèdent plus nombreuses et plus terribles, et que les contradictions, au milieu desquelles il doit rester fidèle à lui-même, sont plus déchirantes.

Dans la question générale de *l'action,* trois points principaux doivent être le sujet de notre examen.

1° L'état général du monde.

2° La situation.

3° L'action proprement dite.

I. De l'état général du monde.

En vertu de sa nature et de son essence, l'idéal doit passer à l'action, se mouvoir et se développer pour réaliser au dehors ce qu'il renferme en lui-même. Pour cela, il lui faut un monde qui serve de théâtre à son développement. Ici donc, s'élève la question de savoir quelle est la situation générale des choses que réclame la manifestation de l'idéal sous sa forme individuelle.

L'idéal, tel qu'il a été défini, peut se représenter comme la puissance libre qui ne relève que d'elle-même. Le monde, pour le recevoir dans son sein, et lui permettre de se développer, doit donc présenter l'image de l'existence indépendante et de la liberté.

L'indépendance absolue se trouve d'abord dans la pensée; mais le caractère de généralité, qui est le propre de la pensée, n'appartient pas à l'art et au point de vue de la beauté. Sous ce rapport un principe général, une idée doit bien apparaître dans le personnage idéal, comme le propre, la partie la plus intime de son existence, mais non pas en tant

qu'il la conçoit d'une manière abstraite par la pensée. Elle doit seulement constituer le fond de son caractère, de sa manière d'être et de sentir. En d'autres termes, pour que l'unité du général et de l'individuel, qui est la condition essentielle de l'art, soit réalisée, on doit exiger de l'existence idéale qu'elle apparaisse sous la forme d'une réalité visible et *immédiate*, ce qui entraîne, comme conséquence, le caractère *accidentel*. En effet, comme l'idée générale, qui se développe dans le monde de l'esprit, nous est donnée seulement dans la liberté des individus, et qu'elle apparaît sous la forme immédiate de leurs sentiments propres, de leurs passions et de leurs dispositions naturelles, elle se trouve nécessairement associée à ce qu'il y a d'accidentel dans leur volonté et leurs actions.

Cette sorte *d'accidentalité*, constitue donc ici le caractère distinctif de l'état général du monde tel qu'il doit être pour servir de théâtre à la manifestation complète de l'idéal.

Pour se faire une idée plus nette de la forme particulière de l'ordre social, qui est accessible aux représentations de l'art, on n'a qu'à jeter d'abord un coup d'œil sur celle qui lui est opposée.

Nous la trouvons dans une société parvenue à se constituer comme *État*. En effet, dans un État qui mérite ce nom, tout est sous l'empire des lois et des coutumes. Les droits par lesquels la liberté est fixée et régularisée d'une manière générale et abstraite sont indépendants de la volonté individuelle, et du hasard des circonstances particulières. Tout cela constitue une force et une puissance publique qui domine les individus, et les ramène à l'ordre, quand leur caprice entreprend de s'opposer à la loi et de la violer.

Dans une pareille organisation politique, nous ne trouvons pas l'indépendance individuelle que l'art exige pour ses personnages. Aussi nous sommes obligés de recourir aux formes opposées de l'état social dans lesquelles la puissance morale et le soin de la faire prévaloir, résident dans des individus qui, par leur volonté propre, la grandeur et l'énergie de leur caractère, se placent à la tête de la société au milieu de laquelle ils vivent.

Une pareille forme sociale nous est offerte dans ce qu'on appelle ordinairement *l'âge héroïque*. Là, nous rencontrons cette alliance indissoluble des deux éléments dont se compose l'idéal : le général

et le particulier réunis et concentrés dans de fortes individualités. C'est l'époque où règne ce que les Grecs appellaient la vertu (ἀρετή) qu'il faut bien distinguer de la vertu romaine (virtus). Les Romains avaient leur cité, leur patrie, leurs institutions. Ils sacrifiaient leur personnalité à l'État, comme but général de toutes les volontés. Être exclusivement romain dans le sens abstrait du terme, ne représenter dans sa personne, et par son énergie propre, que l'État romain, la patrie, sa grandeur et sa puissance; c'est là ce qui fait le sérieux et la dignité de la vertu romaine. Les héros, au contraire, sont des individus qui tirent d'eux-mêmes, de la spontanéité libre de leurs sentiments personnels, et de leur volonté, le principe de toutes leurs actions. Chez eux, par conséquent, l'accomplissement de la justice et de la moralité, apparaît comme l'effet d'une détermination libre et tout individuelle. Cette unité vivante de la généralité et de l'individualité, est le fond de la vertu grecque. C'est ainsi que nous apparaissent les héros grecs, à une époque antérieure à la législation positive, ou bien, ils deviennent eux-mêmes fondateurs d'états, de manière que le droit et l'ordre, la loi et la moralité émanent d'eux, et sont là, comme une

œuvre individuelle qui leur appartient, et ne peut se détacher de leur personne. Telle est l'idée que les anciens se faisaient d'Hercule, et à ce titre, il reste pour eux comme un type primitif de la vertu héroïque. Il accomplit, sans doute, une partie de ses travaux au service d'Eurysthée et pour lui obéir; mais cette dépendance est tout extérieure : c'est un rapport qui n'a rien de fixe et de bien déterminé; elle ne lui ôte pas le pouvoir d'agir librement par lui-même, et ne l'empêche pas de conserver son individualité propre. Il en est de même des héros d'Homère, ils ont, il est vrai, un chef commun, mais le lien qui les unit a lui n'a ni la force, ni la fixité d'une loi qui les oblige de se soumettre à son autorité. C'est de leur plein gré qu'ils suivent Agamemnon, qui ne ressemble à rien moins qu'à un monarque moderne. Chacun des héros donne son avis. Achille irrité se sépare de l'armée. En général, chacun va, vient, combat ou se repose selon son bon plaisir. Les héros de l'ancienne poésie arabe nous offrent l'image d'une pareille indépendance, ils n'appartiennent pas à un ordre social et à une hiérarchie constitués, mais à un tout dont ils sont les parties indépendantes. Le *Schanamed* de Firdousi nous présente également de

semblables figures. Dans l'occident chrétien, la féodalité et la chevalerie renouvellent l'âge héroïque propre au développement des individualités libres. Tels sont les héros de la table ronde, qui forment un cercle dont Charlemagne est le centre. Comme Agamemnon, Charles est entouré de personnages héroïques libres et indépendants. Comme lui, il est impuissant à les contenir; il est obligé de consulter continuellement ses vassaux et réduit au rôle de simple spectateur, lorsqu'ils se livrent à leurs passions personnelles. Il a beau faire gronder la foudre comme Jupiter sur l'Olympe, ils le laissent là au milieu de ses entreprises, pour courir selon leur fantaisie à d'autres aventures. Nous trouvons le plus parfait modèle de ce genre de rapports dans le Cid. Lui aussi, est membre d'une association féodale. Il dépend d'un roi, il a ses devoirs de vassal à remplir; mais en face, et au-dessus de ces rapports, s'élèvent la loi de l'honneur, comme la voix dominante de sa personnalité, l'éclat jamais terni de son nom, sa noblesse et sa renommée. Nous voyons une image également brillante de cette libre indépendance dans les héros sarrasins qui se dessinent avec une physionomie si fière et si dédaigneuse. Le roman du *Renard* reproduit, sous une forme ori-

ginale, la même situation. Le lion est bien, il est vrai, seigneur et roi; mais le loup et l'ours siégent également dans le conseil. Le renard et lesautres personnages agissent comme ils l'entendent. Une plainte vient-elle à se former, le rusé vaurien se disculpe adroitement par le mensonge, ou bien il trouve moyen d'alléguer quelque intérêt du roi ou de la reine, dont il sait tirer parti pour lui-même, et il finit toujours par persuader à son maître tout ce qu'il veut.

Mais, de même que, dans l'âge héroïque, l'individu est tout d'une pièce, forme un tout complet où viennent se confondre sa volonté, ses actes et le développement de sa personnalité, de même il reste un tout indivisible relativement aux suites de ses actions. Il en assume et s'en laisse imputer toutes les conséquences, lors même qu'elles sont indépendantes de sa volonté; il n'en renie aucune, et fût-il innocent, il accepte la culpabilité. OEdipe, dont tous les crimes sont involontaires, se punit néanmoins comme parricide et coupable d'inceste. Le caractère héroïque, dans sa nature complète et indépendante, ne consent pas à entrer en partage des fautes, il n'entend rien à ces distinctions entre l'intention de l'agent, et l'action en elle-

même ou ses suites. Notre manière de voir est, si l'on veut, plus morale; mais, dans l'âge héroïque où l'individu est essentiellement un, où tout ce qui l'environne doit apparaître comme émanant de lui, faire corps avec lui, le sujet veut que ce qu'il a fait, il l'ait fait purement et simplement; il prend sur lui, sans réserve, tout ce qui a pu advenir.

De même l'individu héroïque ne se sépare pas davantage des êtres auxquels son existence est liée dans le monde moral. Il s'identifie avec eux. Nous distinguons, nous, la personne de la famille. L'âge héroïque ne connaît pas cette distinction. La faute de l'aïeul passe au petit-fils. Toute une race souffre pour le premier meurtrier; elle hérite de la fatalité du crime. Le caractère, les actions, la destinée de la famille, restent la propriété de chacun de ses membres, et bien loin de renier les actes et le destin de ses pères, chaque individu les considère comme siens, les identifie avec sa propre volonté. Ses ancêtres vivent en lui, par conséquent ce qu'ils ont pu souffrir ou commettre se retrouve en lui-même.

On conçoit maintenant facilement pourquoi les existences idéales de l'art appartiennent aux âges mythologiques, et en général aux temps reculés du

passé, comme à l'époque la plus favorable pour leur développement. En effet, si le sujet est emprunté au présent, qui ne met sous les yeux que le spectacle d'une réalité fixe et déterminée, alors les changements que le poëte ne peut éviter prennent facilement l'apparence de quelque chose d'artificiel et de prémédité. Le passé, au contraire, s'adresse à la mémoire, et cette faculté fait prendre déjà, par elle-même, aux faits dont elle retrace le souvenir, un caractère de généralité qui en efface en partie les détails insignifiants. Délivré de toutes ces circonstances accidentelles, l'artiste, qui raconte des événements et représente des caractères appartenant aux siècles écoulés, a la main plus libre dans ses créations idéales. Ajoutez à cela que, dans l'âge héroïque, l'individu ne rencontre pas en face de lui, comme dans une époque plus civilisée, un ordre moral et juridique régulièrement constitué; ce qui fournit immédiatement au poëte la condition de l'idéal.

Non-seulement l'état du monde qui convient le mieux à l'idéal, correspond à certaines époques déterminées, l'art affectionne aussi principalement pour ses personnages un rang particulier, celui des

Princes. Et ce n'est pas par une sorte de prédilection aristocratique, ou par amour pour la supériorité, mais à cause de la liberté parfaite de volonté et d'action qui se trouve plus complétement réalisée dans la condition du prince. Ainsi, nous voyons dans l'ancienne tragédie le chœur privé d'invidualité propre et représentant un ensemble de sentiments, d'idées, de passions, former en quelque sorte le plan sur lequel marche l'action proprement dite. De cette base s'élèvent des caractères individuels, des personnages qui jouent un rôle actif, et qui sont des chefs de peuples, ou des membres de familles royales. Les figures empruntées à des rangs subalternes, lorsqu'elles entreprennent d'agir dans le cercle limité de leurs relations propres, nous paraissent en tout contraintes et empêchées. Une nécessité extérieure pèse sur elles, arrête l'essor de leurs passions, et comprime leurs intérêts; parce que, derrière elles, est la force invincible de l'ordre civil, contre laquelle elles ne peuvent rien, et qu'elles sont soumises à la volonté des hommes puissants, dont le caprice est autorisé par les lois. Les conditions et les caractères empruntés à cette sphère, sont, en général, plus propres à la comédie. Il n'en est pas de même des chefs des peu-

ples et des princes. Don César, dans la *Fiancée de Messine* de Schiller, peut dire avec raison : « Il n'y a point de juge au-dessus de moi. » Les personnages de Schakespeare n'appartiennent pas tous, il est vrai, à la condition des princes, et plusieurs sont empruntés à des époques historiques; mais ils sont placés dans des temps de guerre civile, où les liens de l'ordre social sont relâchés ou brisés, et les lois sans force. Par là, ils retrouvent la liberté et l'indépendance nécessaires aux personnages de l'art.

Si maintenant nous envisageons sous tous les rapports considérés précédemment notre société présente, sa culture intellectuelle, sa législation, ses mœurs, son organisation politique, on verra combien la sphère d'activité, dans laquelle doivent se mouvoir les personnes idéales de l'art, est étroite et limitée. Les vertus domestiques et civiles, qui fournissent tout au plus un idéal d'honnêtes gens, en tant que l'individu se renferme dans le cercle ou il lui est donné d'agir selon son bon plaisir, forment la base principale sur laquelle l'art doit s'exercer; et encore le fond de tout cela est-il donné et déterminé par des principes et des rapports existants et fixes. Par conséquent, le mode d'accomplissement

devient l'intérêt principal. Il serait absurde de demander dans notre époque un idéal de juge ou de monarque. Si l'homme chargé de rendre la justice s'en acquitte, comme son devoir et ses fonctions l'exigent, il ne fait que ce qui est réglé d'avance, ce qui est conforme à l'ordre, ce qui lui est prescrit par le droit et la loi. Ce qu'un pareil magistrat peut tirer de son individualité propre, la douceur de ses manières, la sagacité de son jugement n'est pas l'objet principal, mais quelque chose d'indifférent ou d'accessoire.

De même, les monarques de nos jours ne forment plus comme les héros des âges mythologiques, la tête vivante d'une société qu'ils dirigent, mais un centre plus ou moins abstrait, environné d'institutions façonnées et fixées par des lois et par une constitution. Nos monarques actuels ont laissé tomber de leurs mains les affaires les plus importantes de l'État. Ils ne parlent plus eux-mêmes de lois, de finances. La sécurité publique n'est pas leur soin propre. La guerre et la paix sont déterminées par des relations politiques, qui échappent à leur direction et à leur pouvoir personnel. De même, un général d'armée, dans nos temps modernes, est

bien revêtu d'une grande puissance. L'exécution de grands projets et de grandes entreprises est entre ses mains. Son esprit vaste et rapide, son courage, sa résolution, son génie enfin, ont à se décider sur les choses les plus importantes; néanmoins, ce qu'on peut attribuer à son caractère individuel, comme lui appartenant en propre dans ses décisions, est d'une étendue très-bornée; car, d'un côté, le but est donné par la situation et trouve son explication ailleurs que dans sa volonté personnelle. D'un autre côté, les moyens d'exécution ne sont pas créés par lui, ils lui sont également fournis; ils ne sont même pas soumis à lui comme individu; ils n'obéissent pas à sa personnalité propre; ils sont là pour un tout autre objet que celui de servir d'instruments à cette individualité militaire.

Mais le besoin que nous avons de voir la liberté et l'indépendance réalisées dans des individus d'une personnalité vivante et forte, l'intérêt que nous inspire ce spectacle ne nous abandonne pas, lors même que nous reconnaissons tous les avantages et la supériorité d'un ordre social et politique développé, et régulièrement constitué. Sous ce rapport, nous pouvons admirer dans les premières productions

poétiques de la jeunesse de Schiller et de Goëthe, les efforts du génie, pour retrouver au sein des rapports de la société moderne l'indépendance à jamais perdue, que réclament les personnages de l'art. Mais quel moyen voyons-nous Schiller employer dans ses premières œuvres, pour réaliser cette tentative? La révolte contre l'ordre social lui-même. *Charles Moor*, (1) blessé dans ses droits par la société, et les hommes qui abusent de sa puissance, sort du cercle de la législation existante. Assez audacieux pour rompre les entraves qu'elle oppose à sa liberté, et se créer un nouvel âge héroïque, il se fait le restaurateur du droit, se propose de punir l'injustice, et de faire disparaître partout le mal et l'oppression. Cependant combien cette vengeance d'un individu est petite et bornée! D'une part, se trahit l'insuffisance des moyens; de l'autre, cette vengeance ne peut toujours conduire qu'au crime; car elle renferme en elle-même l'injustice qu'elle veut renverser. C'est donc pour le héros de la pièce une entreprise malheureuse; et si elle offre un caractère tragique, il n'y a qu'une jeunesse irréflé-

(1) Dans *les Brigands* de Schiller.

chie qui puisse être séduite par cet idéal de brigand. De même, dans la pièce intitulée *Cabale et Amour*, nous voyons des individus se débattre pour échapper aux liens d'une société dans laquelle ils se trouvent opprimés. C'est dans *Fiesco* et *Don Carlos* que pour la première fois les personnages principaux présentent un caractère élevé, parce qu'ils sont animés par de grands et nobles motifs : la délivrance de leur patrie et la liberté de la croyance religieuse. Ils deviennent des héros par le but qu'ils poursuivent. La figure de *Wallenstein* (1) se posant à la tête de son armée en régulateur de l'ordre politique, a quelque chose de plus grand encore. Wallenstein connaît parfaitement la puissance de cet état social dont son propre moyen, son armée dépend; aussi tombe-t-il dans l'incertitude; il hésite longtemps entre l'ambition et le devoir. A peine s'est-il décidé, que le moyen dont il se croyait sûr s'échappe de ses mains. Il voit son œuvre se briser; il se trouve seul; abandonné de son armée, il est perdu. Goëthe a choisi pour son *Gœtz de Berlichingen* une situation semblable, quoiqu'elle présente un caractère inverse.

(1) Dans la pièce intitulée la *Mort de Wallenstein*.

Le temps auquel appartiennent *Gœtz* et *Franz de Sickingen*, est cette époque intéressante où la chevalerie, avec la noble indépendance qui distingue ses personnages, est entraînée à sa ruine par l'ordre nouveau et la législation qui commence à se former. Avoir choisi pour premier thème poétique cette lutte de l'âge héroïque du moyen âge et de la société moderne, prouve le grand sens de Goëthe. Gœtz et Sickingen sont aussi des héros qui, en toute circonstance, prétendent régler les choses par leur volonté personnelle, leur courage et la supériorité d'une raison loyale et droite. Mais la puissance du nouvel ordre social précipite Gœtz dans l'injustice et rend sa perte inévitable. En effet, une pareille indépendance n'est bien à sa place et sur son véritable terrain qu'à l'époque de la chevalerie et de la féodalité. Du moment où l'ordre légal, dans sa forme prosaïque, s'est constitué et a fini par prévaloir, la liberté aventureuse des personnages chevaleresques se trouve jetée en dehors des mœurs, et si elle veut encore se maintenir comme appelée à faire régner la justice, à redresser les torts et à venger les opprimés, elle tombe dans le ridicule dont Cervantes nous donne le spectacle dans son Don Quichotte.

II. De la Situation.

L'état général du monde, que l'art est appelé à représenter, rend possible l'apparition des personnages, mais ne les constitue pas. Il ne montre pas encore les individus déployant leur activité propre avec leur physionnomie vivante et réelle; de même que le temple bâti par l'art n'est pas lui-même la représentation individuelle de la divinité, mais la fait déjà pressentir. Ce n'est cependant pas un état d'innocence, un âge d'or. Le monstre de la discorde ne fait qu'y sommeiller. C'est un vaste ensemble où les individus n'apparaissent que d'une manière générale. Pour que le développement de l'individualité soit possible, il est nécessaire que l'idéal passe à la forme déterminée, à la représentation des caractères et des actions.

Quant aux personnages, l'état général du monde est bien un théâtre tout prêt pour les recevoir, mais il faut qu'il s'ouvre à des situations spéciales, et donne lieu, en se particularisant, à des collisions et à des complications d'événements, afin de fournir

ainsi l'occasion aux individus de montrer ce qu'ils sont, de se manifester comme existences propres et indépendantes ; en même temps cette manifestation des individus doit apparaître comme le développement même de l'état général des choses sous une forme vivante et individuelle, comme une personnification des forces générales auxquelles appartient la direction suprême des affaires humaines.

Or ces puissances générales ne peuvent se manifester dans leur existence réelle qu'à une condition : c'est qu'elles apparaissent dans leur différence, et par conséquent dans leur opposition réciproque.

On doit donc distinguer ici deux choses : d'abord le fond de la représentation, l'ensemble des puissances dont la totalité manifeste les éléments distincts et séparés de l'idée, puis les individus qui apparaissent comme leur réalisation vivante et leur personnification.

Mais cette manifestation ne peut toujours s'accomplir que dans des circonstances et des situations déterminées qui deviennent l'occasion ou les causes existantes de ce développement. Prises en elles-mêmes, elles sont sans intérêt; elles n'ont de sens que dans leur rapport avec l'homme dont la liberté

est appelée à réaliser au-dehors ce qui fait le fond de ces puissances ; elles forment ce qu'on appelle la *situation*.

Par conséquent, avant de considérer l'action en elle-même, nous devons chercher à déterminer l'idée de la situation.

La situation présente un vaste champ d'étude, puisque, aux termes où nous sommes, le point le plus important pour l'art est de trouver des situations intéressantes. Les différents arts sont ici placés dans des conditions inégales. La sculpture, par exemple, est très-limitée sous le rapport de la multiplicité des situations. Une carrière plus vaste est ouverte à la peinture et à la musique. Quant à la poésie, son champ est presque infini.

Obligé de se borner aux points de vue généraux, Hégel reconnaît dans le développement progressif de la situation trois moments essentiels :

1° *L'absence de situation* qui constitue déjà une véritable situation, puisqu'elle s'oppose à la situation déterminée, et est par là déterminée elle-même ;

2° *La situation dépourvue du caractère sérieux*, et qui ne fournit pas encore matière à une opposition et à un dénoûment ;

3° La *collision* qui, amenant une réaction, engendre l'action proprement dite.

1° De l'Absence de situation.

L'indépendance absolue dans la première manifestation de l'idéal, ne donne d'abord qu'une existence qui ne s'appuyant que sur elle-même reste plongée dans le repos et l'immobilité. Une pareille existence ne sort pas encore d'elle-même pour entrer en relation avec d'autres existences; elle est à l'extérieur, comme à l'intérieur, renfermée et concentrée dans son unité. C'est là ce qui constitue l'absence de situation. Nous en voyons un exemple dans les anciennes sculptures des temples, à l'origine de l'art. A des époques plus récentes, on a reproduit le même type avec son caractère de sérieux profond et d'immobilité, son calme imposant, et même, malgré la roideur des formes, le grandiose de l'expression totale. La sculpture égyptienne et la sculpture grecque des temps les plus anciens, nous fournissent un modèle de cette absence de situation. Il y a plus, dans l'art chrétien, Dieu le père et le

Christ, sont représentés souvent de la même manière; ce qu'on peut remarquer surtout dans leurs bustes. Du reste, les portraits du moyen âge offrent aussi la même absence d'une situation déterminée, dans laquelle doit s'empreindre le caractère individuel; on a cherché seulement à saisir celui-ci dans son ensemble et à l'exprimer dans ce qu'il a de fixe et d'immobile.

2° *De la Situation déterminée que caractérise l'absence de sérieux.*

La situation étant de sa nature essentiellement déterminée, son second moment consiste à sortir de ce repos silencieux, image de la félicité suprême, à quitter cet état de roideur et de fixité qui annonce une puissance indépendante concentrée en elle-même. Les existences privées de situation, et par là même immobiles à l'extérieur comme à l'intérieur, doivent entrer en mouvement, abandonner cette simplicité qui exclut tout développement. Ce passage à une manifestation plus spéciale constitue une situation déterminée, il est vrai, mais qui ne renferme pas encore de différences essentielles ni de collisions.

Ce qui caractérise cette manifestation de l'individualité, c'est qu'elle n'a pas de suites, parcequ'elle ne se place pas en opposition hostile vis-à-vis d'une autre existence, et par conséquent n'appelle aucune réaction. Mais, dans son innocence, elle est déjà par elle-même quelque chose de dégagé, de prêt à l'action, et de complet.

Ici se placent toutes les situations qu'on peut regarder comme un jeu de la force qui se déploie capricieusement dans des mouvements et des actes où il n'entre, à proprement parler, rien de sérieux; car le sérieux dans l'action vient en général de l'opposition et de la contradiction, ainsi que de la nécessité de faire disparaître cette opposition par la victoire d'un des principes qui sont en présence. Aussi de pareilles situations ne sont ni des actions véritables, ni des causes déterminantes d'action; elles ne sont que des états en partie déterminés, mais en soi entièrement simples, ou bien un acte, un fait sans but essentiel ni sérieux, qui naisse d'un conflit, ou puisse y conduire.

Le premier degré de détermination consiste ici dans le passage du repos qui caractérise l'absence de situation au mouvement et à la manifestation exté-

rieure, mouvement en partie purement mécanique, en partie résultat du premier stimulus d'un besoin qui se fait sentir et cherche à se satisfaire. Ainsi, tandis que les Égyptiens, dans leurs sculptures, représentaient les dieux avec les jambes enfermées, la tête immobile, et les bras fixés le long du corps, les Grecs, au contraire, détachaient les membres; donnaient à tout le corps l'attitude du mouvement en tous sens et de la marche. Se reposer, s'asseoir, regarder en haut d'un œil tranquille, ce sont là quelques-unes de ces situations simples dans lesquels les Grecs savaient saisir leurs dieux. En général, le génie des anciens était inépuisable dans l'invention de ces sortes de situations.

La situation présente un degré plus avancé de détermination, lorsqu'elle indique un but particulier, dont la réalisation est complète en elle-même, une action qui est en rapport avec les objets extérieurs, et lorsqu'elle exprime, dans les limites de cette détermination même, la liberté interne du sujet. Ce sont aussi là de ces manifestations par lesquelles la félicité calme et sereine des personnages n'est pas troublée, et qui la trahissent comme une de ses manières d'être particulières. Les Grecs mon-

traient encore ici un grand sens et une grande richesse d'invention. Pour que la situation soit simple et naïve, il faut qu'elle ne renferme pas une action qui apparaisse comme le commencement d'un fait d'où doivent sortir un développement et des oppositions. La détermination doit être toute entière comprise dans l'action représentée. Telle est la situation de l'Apollon du Belvédère. Le dieu, après avoir tué de ses flèches le serpent Python, s'avance dans toute sa noblesse et sa grandeur, exprimant le sentiment de sa victoire par le dédain qui s'échappe de ses lèvres. Cette situation n'a déjà plus cependant la simplicité grandiose de la sculpture grecque antérieure, qui représentait le repos et l'enfance des dieux par des manifestations insignifiantes et naïves. Vénus sortant du bain, et portant en haut un regard plein de sérénité, où se peint le sentiment de sa puissance; les faunes et les satyres, dans leurs jeux, c'est-à-dire, dans une foule de situations qui se suffisent, ne supposent et ne demandent rien au-delà; le satyre qui tient le jeune Bacchus dans ses bras et sourit à l'enfant avec une grâce infinie; l'Amour, dans une foule d'actions naïves du même genre, sont autant d'exemples de cette espèce de situation.

Enfin, on peut considérer la situation déterminée comme fournissant simplement une occasion pour le développement de sujets étrangers, qui ont avec elle des rapports plus ou moins étroits, plus ou moins éloignés. Plusieurs poésies lyriques, par exemple, ont pour principe et expriment de pareilles situations. Une disposition particulière de l'âme, un sentiment, peuvent constituer une situation qui, sentie et conçue poétiquement, et mise en rapport avec des circonstances extérieures, des solennités publiques, une victoire, un triomphe, etc., sollicite le poëte à revêtir ce qu'il éprouve, et les idées qui se pressent dans son imagination, d'une forme poétique ou artistique plus ou moins développée. Dans le sens élevé du mot, les chants où Pindare célèbre les vainqueurs aux jeux de la Grèce, sont des poésies de *circonstance*. Gœthe a également pris pour sujet plusieurs de ses situations lyriques. Il y a plus, on pourrait aussi donner à Werther, dans une acception plus large, le nom de poésie de circonstance; car sous le nom de Verther, Gœthe a converti en œuvre poétique un moment de sa vie, les tourments et les déchirements intérieurs qu'il éprouvait alors. En général, le poëte lyrique donne issue,

dans ses chants, aux sentiments dont son âme est remplie, et sa poitrine oppressée.

3° *De la Collision.*

Toutes les situations considérées jusqu'ici, ne sont en elles-mêmes ni des actions, ni en général des causes déterminantes pour une action proprement dite; car, bien que déterminées, elles ne sont plus ou moins qu'un état momentané, un acte insignifiant par lui-même dans lequel se révèle néanmoins une existence supérieure sous l'apparence d'un jeu plein d'abandon et d'insouciance, où il n'entre rien de sérieux. Le sérieux et l'importance des situations, ne peuvent commencer que du moment où la détermination se développe sous la forme d'une opposition entre des principes différents, ce qui constitue une *collision*.

La collision a donc son origine dans une violation qui ne peut subsister comme telle, et qui doit disparaître. C'est un changement qui porte le trouble dans un état de choses où, sans lui, règnerait l'harmonie, et qui appelle un nouveau changement. La

collision n'est pas encore l'action, elle n'en renferme que le commencement et la condition, et par là elle conserve, comme simple cause déterminante, le caractère de la situation. Elle peut néanmoins être le résultat d'une action antérieure comme dans les *trilogies* anciennes. Les collisions ayant besoin d'un dénoûment qui succède à la lutte des puissances opposées, la situation qui les renferme est principalement l'objet de l'art dramatique, qui a le privilége de représenter le beau dans son développement le plus parfait et le plus profond, tandis que la sculpture, par exemple, ne peut donner le spectacle d'une action complète, où soient mises en scène les grandes passions de l'âme humaine dans leur désaccord, et le rétablissement de leur harmonie. La peinture elle-même, quoique son champ soit plus vaste, ne peut toujours offrir aux yeux qu'un moment de l'action.

Ces situations sérieuses présentent néanmoins une difficulté qui résulte de leur idée même. La beauté de l'idéal consiste dans son inaltérable unité, dans le calme et la perfection absolue. Or, la collision détruit cette harmonie, et jette l'idéal dans l'opposition et la dissonance. Le problème de l'art doit

consister ici d'une part, à ne pas laisser périr dans cette lutte la libre beauté, et de l'autre, à développer l'opposition et le combat seulement de telle sorte que l'harmonie reparaisse comme résultat du dénoûment, et brille de cette manière de tout l'éclat de sa véritable essence.

Jusqu'à quel point cette dissonance peut-elle être poussée? il n'est permis de donner à ce sujet aucune règle générale, parceque les arts particuliers doivent maintenir ici leur caractère propre. La représentation qui s'adresse à l'esprit, supporte beaucoup mieux les scènes déchirantes que celle qui est offerte immédiatement aux sens. Aussi la poésie a le droit, lorsqu'elle exprime les sentiments intérieurs de l'âme, de peindre les tortures les plus affreuses du désespoir, et d'aller presque jusqu'au hideux dans la description des formes extérieures. Mais dans les arts figuratifs, dans la peinture, et plus encore dans la sculpture, l'objet reste là fixe et immobile, et s'il est représenté comme quelque chose de fugitif, il ne peut également disparaître. Ici, il serait choquant de maintenir le hideux pour lui-même, s'il n'y a aucun moyen d'en neutraliser l'effet.

Hégel ramène à trois classes les différentes es-

pèces de collisions considérées sous un point de vue général.

1° Les collisions qui naissent de circonstances appartenant exclusivement au domaine de la nature physique, en tant que celles-ci renferment un principe de négation, de désordre et de destruction.

2° Celles qui ont leur cause dans des rapports de l'ordre naturel, rapports réels et positifs en eux-mêmes, mais qui n'occasionnent pas moins des luttes et des oppositions dans le monde de l'esprit.

3° Enfin les oppositions qui ont leur principe dans des différences inhérentes à la nature de l'esprit lui-même. Ce sont celles qui offrent un véritable intérêt, parce qu'elles émanent de la volonté propre de l'homme.

1° Pour ce qui est des conflits de la première espèce, ils ne peuvent avoir de valeur que comme simples causes occasionnelles ; parce qu'ici c'est la nature seule qui, avec ses maux, ses maladies et ses infirmités, renferme des causes qui détruisent l'harmonie de la vie, et entraînent avec elles des oppositions. Prises en elles-mêmes, de pareilles collisions n'offrent aucun intérêt, et l'art ne les admet qu'à

cause des collisions d'un ordre plus élevé, qu'un malheur naturel peut amener à sa suite. Telle est dans l'Alceste d'Euripide la maladie d'Admète, dans le Philoctète de Sophocle la blessure que fit au pied du héros le serpent de Chrysa, dans l'Iliade la peste qui désole le camp des Grecs, et qui d'ailleurs est déjà elle-même la suite d'une violation antérieure, puisqu'elle est donnée comme punition. En général, l'art représente de pareils maux, non comme des faits simplement accidentels, mais comme des obstacles et des malheurs, dont la nécessité prend cette forme à défaut d'une autre.

2° Mais maintenant, puisque dans la lutte des intérêts qui appartiennent au monde de l'esprit, les puissances de la nature ne jouent qu'un rôle accessoire, il s'ensuit en second lieu que quand leur intervention se lie à des rapports de l'ordre moral, elles ne doivent apparaître que comme formant la base matérielle de la véritable collision d'où naissent les ruptures et la discorde. Ici se placent tous les conflits dont la naissance, considérée comme fait purement naturel, est le principe.

On peut à ce sujet distinguer plusieurs cas. D'abord

un droit lié à des rapports établis par la nature, le droit de succession, par exemple, tout en restant identique à lui-même, peut donner lieu à une foule d'oppositions prises également dans l'ordre de la nature. L'exemple le plus remarquable est le droit de succession au trône. Ce droit, tel qu'il est envisagé ici, ne doit pas avoir été fixé et constitué, parce qu'alors le conflit serait d'un tout autre genre; mais si la succession n'a pas encore été réglée par des lois positives il ne peut paraître nullement contraire à la justice, que le plus jeune des frères aussi bien que l'aîné, ou même tout autre membre de la maison royale, occupe le trône. Le droit de commander émane d'une qualité; ce n'est point une quantité qui se laisse partager comme l'argent et la fortune. Une pareille succession doit donc être une source féconde de haines, de querelles et de dissensions. En général, l'inimitié des frères est une collision qui se reproduit à toutes les époques de l'art et qui a commencé dans le monde avec Caïn et Abel. De pareilles discordes sont bien en elles-mêmes accidentelles; car il n'est pas nécessaire en soi que des frères soient ennemis; mais il doit s'y ajouter des circonstances particulières et des causes plus élevées, comme, par exemple, celles qui condamnent les en-

fants d'OEdipe à être ennemis dès leur naissance. Dans la fiancée de Messine, Schiller a tenté de rattacher également la discorde des frères à un destin plus élevé. Le fond du Machbeth de Schakespeare est une semblable collision.

La situation inverse, dans le cercle où nous sommes, consiste en ce que les distinctions de naissance qui, par elles-mêmes renferment une injustice, reçoivent des mœurs ou de la loi, la force d'un obstacle invincible, de sorte qu'elles apparaissent comme une injustice qui se confond avec la nature même des choses, et par là donne lieu à des collisions. L'esclavage, le servage, la distinction des castes, la condition des Juifs dans plusieurs États, et en un certain sens, l'opposition de naissance entre la noblesse et la classe bourgeoise, trouvent ici leur place.

Sans doute la différence des conditions est fondée en raison, et légitime en soi; mais en même temps l'individu conserve le droit de s'éleverpar lui-même à un rang supérieur. Les dispositions naturelles, le talent, la capacité et l'éducation seuls doivent en décider. Mais si le droit de choisir est annulé par la naissance, et l'homme placé ainsi sous la dépendance absolue de la nature et du hasard, alors, au

sein de cet asservissement, s'engage une lutte entre la condition marquée au sujet par sa naissance et ses qualités personnelles ainsi que les justes prétentions qu'elles lui donnent. C'est là une triste et malheureuse collision que l'art véritable, essentiellement libre ne doit pas respecter.

L'examen plus approfondi de ce genre de collisions conduit aux distinctions suivantes :

D'abord l'individu doit avoir déjà, par ses qualités personnelles, franchi les limites que lui opposait la nature, s'il veut que la puissance de celle-ci s'abaisse devant ses désirs, et cède aux fins qu'il poursuit. Autrement, ses prétentions seraient pure sottise. Qu'un valet qui n'a d'autre talent et d'autre culture intellectuelle que celle d'un homme de cette condition, devienne amoureux d'une grande dame, une pareille passion fût-elle représentée avec tout l'intérêt qu'inspirent les sentiments les plus vifs et les plus profonds d'un cœur brûlant d'amour, ne serait qu'absurde et ridicule. En lui-même, pour que l'amour ne soit pas vide et insignifiant, il faut qu'il s'allie à toutes les autres qualités de l'âme humaine, à la noblesse des sentiments, et aux intérêts les plus élevés de l'esprit.

Si la naissance oppose à la personne morale dont la

nature est d'être libre, et à ses fins légitimes, un obstacle invincible établi par la loi, une pareille collision offre également quelque chose d'antiesthétique, qui heurte la concéption de l'idéal de quelque manière que cette opposition se présente, et quel que soit le parti qu'on veuille en tirer. Il est de toute justice, que l'homme qui sent sa liberté intérieure, se soulève contre ces obstacles, ne les regarde pas comme infranchissables, et se reconnaisse libre en face d'eux. Les combattre paraît donc ici un droit absolu; mais si la puissance de l'ordre établi les rend réellement invincibles, il ne peuvent constituer qu'une situation malheureuse et fausse; car l'homme raisonnable doit se soumettre à la nécessité, lorsqu'il n'a pas les moyens de la faire plier sous sa volonté. Où le combat est inutile, la raison consiste à ne pas le tenter. Au moins, le sujet peut se réfugier dans sa liberté intérieure; et alors la puissance de l'injustice n'a plus aucune prise sur lui, tandis qu'elle lui fait sentir toute sa dépendance, s'il entreprend de lui résister. Néanmoins la véritable beauté ne peut se trouver, ni dans cette liberté purement abstraite, ni dans une lutte sans résultat.

Un autre cas intimement lié au précédent, et qui

ne s'écarte pas moins de l'idéal, est celui qui se présente lorsque des individus, à qui leur naissance, en vertu d'institutions religieuses ou politiques, a donné une prérogative injuste, entreprennent de la soutenir et de la mettre en vigueur. Tel est le pouvoir du maître sur l'esclave, lorsqu'il est consacré par les lois, le droit d'enlever à l'ennemi sa liberté ou de le sacrifier aux dieux. Ce prétendu droit est celui d'une époque de barbarie; car ceux-là sont à nos yeux pour le moins des barbares, qui décrètent et font exécuter une loi manifestement injuste. Il y a plus, ce peut bien n'être qu'un prétexte qui serve de voile à l'intérêt personnel et à des passions égoïstes, ce qui à la barbarie ajoute la perversité du caractère.

On a souvent cherché à exciter, par de pareilles collisions, la terreur et la pitié d'après la règle d'Aristote, qui donne *la terreur et la pitié* comme le but de la tragédie; mais nous n'éprouvons ni une véritable frayeur, ni une crainte mêlée de respect devant la puissance d'une loi qui a son principe dans la barbarie et le malheur des temps. La pitié que nous ressentons alors se change en horreur et en dégoût.

Le seul véritable dénoûment d'un tel conflit,

consiste à ne pas laisser de pareilles lois obtenir leur exécution complète. Iphigénie, par exemple, ne doit pas être sacrifiée en Aulide, ni Oreste en Tauride.

Un dernier aspect sous lequel se présentent les collisions appartenant à l'ordre de la nature, c'est la passion elle-même lorsqu'elle est un effet des dispositions naturelles du tempérament. On peut citer, comme exemple, la jalousie d'Othello. L'ambition, l'avarice, l'amour même, sous un rapport, se rangent dans cette catégorie.

Ces passions ne peuvent déterminer des collisions, qu'autant qu'elles sont pour les individus soumis à leur empire l'occasion de se mettre en opposition contre les véritables principes de l'ordre moral, et par là, les entraînent dans des conflits d'une nature plus profonde. Ce qui nous conduit à l'examen de la troisième espèce de collision, celle qui a son principe dans les puissances de l'esprit et dans la liberté humaine.

3° Toutes les collisions précédentes, celles de la deuxième comme de la première classe, ne sont que des préparations à de plus hautes oppositions.

Elles fournissent l'occasion aux puissances de la vie qui appartiennent au monde de l'esprit de se poser en face les unes des autres, dans leur différence réciproque et de se combattre. Mais ce qui est esprit peut seul imprimer le mouvement à l'esprit. Par conséquent les principes différents que l'esprit renferme dans son sein ne peuvent être réalisés au dehors, et apparaître sous leur forme propre que par le fait de l'activité humaine.

Les points principaux qu'on rencontre dans cette sphère peuvent se distinguer de la manière suivante.

Puisque nous sortons du domaine des collisions qui ont leur principe dans la nature, le premier degré, qui s'en écarte, doit néanmoins s'y rattacher encore. Mais si l'activité humaine doit produire ici la collision, ce que l'homme accomplit à la manière des forces de la nature, et non comme esprit, ne peut consister qu'en ce seul point : qu'il aura fait, sans le savoir et sans le vouloir, ce qui plus tard apparaît comme une violation des lois morales essentiellement respectables et sacrées. On peut citer ici l'exemple d'OEdipe. L'action d'OEdipe, telle qu'elle lui apparaît et telle qu'il l'a voulue, consiste à avoir tué, dans une

dispute, un homme qui n'était pour lui qu'un étranger. Ce qu'il ne sait pas, la réalité du fait, c'est qu'il a tué son père.

La véritable collision au degré où nous sommes parvenus, consiste dans la violation volontaire et intentionelle des puissances morales. Le point de départ peut encore être néanmoins une passion, un acte de violence ou de folie. La guerre de Troie a pour origine l'enlèvement d'Hélène. Agamemnon immole ensuite Iphigénie, et par là, outrage l'amour maternel. Clytemnestre se venge en assassinant son époux. Enfin Oreste venge lui-même le meurtre d'un père et d'un roi en égorgeant sa mère. De même dans Hamlet, une perfidie met le père au tombeau, et la mère de Hamlet outrage les mânes du mort en convolant sur-le-champ a un nouvel hyménée avec le meurtrier.

Dans ces sortes de collisions, le point principal est que la lutte s'engage contre quelque chose de réellement moral, de vrai, de sacré en soi dont l'homme soulève ainsi contre lui la puissance. Autrement le conflit manque de dignité et de véritable intérêt. Dans les poëmes indiens, par exemple, souvent l'action roule sur la violation d'un usage consacré par

la religion, mais qui en lui-même est absurde ou insignifiant et puéril.

Enfin il n'est pas nécessaire que la violation soit directe, c'est-à-dire, que l'action prise en elle-même heurte un principe ou un intérêt moral. Il suffit que cela soit un résultat nécessaire des circonstances senties ou connues au milieu desquelles ce fait s'accomplit. Juliette et Roméo s'aiment, cet amour, en soi, n'a rien que d'innocent; mais ils savent que la haine divise leurs familles et que leurs parents ne permettront pas leur union. Ils soulèvent donc une collision et entrent ainsi dans une voie semée de discordes et de malheurs.

Ces considérations générales sur les *situations* peuvent suffire. Si l'on voulait examiner le sujet sous toutes ses faces, en étudier toutes les nuances et les variétés, déterminer, en un mot, chaque espèce de situation, ce chapitre fournirait matière à un nombre infini d'observations et de développements.

En général, trouver des situations est un point important qui ordinairement cause beaucoup d'embarras aux artistes. On les entend souvent se plain-

dre, aujourd'hui surtout, de la difficulté de découvrir des sujets convenables qui fournissent des circonstances et des situations heureuses. Sous ce rapport, au premier coup d'œil, il peut paraître plus digne du poëte d'être origninal et d'inventer lui-même ses situations. Cependant ce genre d'originalité n'est pas l'essentiel; car la situation ne constitue ni l'idée que représente l'œuvre d'art, ni la forme artistique originale. Ce n'est là que le fond matériel sur lequel doit se dessiner et se développer un caractère, un sentiment, une passion. C'est seulement dans la mise en œuvre de cette donnée extérieure, pour en tirer une action ou un caractère, que se révèle le véritable talent de l'artiste. On ne doit donc savoir aucun gré au poëte d'avoir créé lui-même un sujet qui n'est pas poëtique, et il doit lui être permis de puiser sans cesse de nouveau aux sources déjà existantes de l'histoire et des traditions. On a souvent dit à la louange de l'art moderne, en l'opposant, sous ce rapport, à l'art ancien, qu'il montrait une imagination beaucoup plus féconde; et en effet, on trouve dans les œuvres d'art qui appartiennent au moyen âge et aux temps modernes une multiplicité très-grande de situations, d'événements,

d'incidents et de catastrophes. Mais cette richesse extérieure est peu de chose en elle-même. Car, malgré elle, nous ne possédons qu'un très-petit nombre de drames excellents et de véritables poëmes épiques. La chose principale n'est pas la marche extérieure et la succession des événements, comme épuisant, à titre de faits historiques et de fables, le fond de l'œuvre d'art, mais la manifestation des puissances morales et des idées de l'esprit, les grands mouvements de l'âme et du caractère qui apparaissent et se révèlent dans le développement de la représentation.

III. De l'Action.

Dans la marche progressive que nous avons suivie jusqu'ici, l'action forme le troisième terme par rapport à l'état général du monde et à la situation déterminée.

Maintenant, puisque l'action suppose des antécédents, des circonstances qui amènent des collisions, et par suite une action et une réaction, où l'action proprement dite doit-elle commencer? C'est ce qui

n'a pas encore été fixé d'une manière précise; car, ce qui, d'un côté, apparaît comme un commencement, peut, sous un autre rapport, se montrer comme résultat d'une complication de faits précédents. Ainsi, dans la famille d'Agamemnon, Iphigénie en Tauride expie les crimes et les malheurs de sa maison. Ici, le commencement serait la délivrance d'Iphigénie par Diane qui la transporte en Tauride. Mais cette circonstance n'est elle-même que la suite d'événements antérieurs : le sacrifice en Aulide qui s'explique lui-même par l'injure faite à Ménélas, par l'enlèvement d'Hélène, et ainsi de suite jusqu'à l'œuf de Léda. D'un autre côté, le sujet de l'Iphigénie en Tauride se lie à d'autres antécédents, au meurtre d'Agamemnon, et à toute la série de crimes qui ont ensanglanté la maison de Tantale. Si une action devait être représentée avec toute cette succession de faits, la poésie seule pourrait, jusqu'à un certain point, résoudre le problème, et encore, une pareille exposition serait ennuyeuse et prosaïque, si la maxime est vraie, qui ordonne au poëte d'entraîner l'auditeur *in medias res*. En effet, on ne doit pas chercher le commencement d'une action dans l'enchaînement

extérieur et historique des événements, mais saisir seulement les circonstances qui produisent la collision spéciale dont le développement et le dénoûment constituent l'action particulière. Ainsi Homère, dans l'Iliade, commence immédiatement par ce qui doit faire le sujet du poëme : la colère d'Achille. Il ne s'amuse pas à raconter les événements antérieurs de la vie du héros, et à faire son histoire. Il nous donne, sur-le-champ, le conflit particulier d'où naît l'action, et de manière à ce qu'un grand intérêt forme le fond du tableau.

La représentation de l'action, comme constituant un mouvement total d'action et de réaction, terminé par un dénoûment, appartient principalement à la poésie; parce qu'il n'est donné aux autres arts de représenter qu'un moment de l'action. Il paraissent, il est vrai, surpasser la poésie par la richesse de leurs moyens; car, non-seulement ils disposent de la forme extérieure des personnages, mais de leur attitude, de leur maintien qu'ils harmonisent avec ceux des figures environnantes, et dont l'expression se reflète sur les objets groupés à l'entour. Néanmoins, tous ces avantages ne sont pas à comparer à la clarté du discours. L'action est la manifestation

la plus claire de l'individu, sous le rapport de ses sentiments aussi bien que des fins qu'il poursuit. Ce que l'homme est dans la partie la plus intime de son existence se réalise seulement dans ses actes, et l'action, étant d'une nature spirituelle, obtient seulement dans l'expression propre à l'esprit, sa plus grande clarté et sa plus haute détermination.

On parle communément de l'action, comme présentant des variétés infinies. Néanmoins, dans l'art, le nombre des actions susceptibles de se prêter à la représentation est limité. L'art ne peut parcourir que le cercle nécessaire qui lui est tracé par l'idée.

L'action, sous ce rapport, présente trois points principaux à considérer :

1° Les *puissances générales* qui en constituent le fond essentiel et le but.

2° Le développement de ces puissances dans la personne *des individus* qui sont en scène.

3° Les deux points de vue se réunissent pour former ce que nous appellerons ici, en général, le *caractère*.

1° Des puissances générales de l'Action.

Quoique, dans l'étude de l'action, nous soyons arrivés à ce degré du développement de l'idéal où, en se déterminant, il s'oppose à lui-même, néanmoins, d'après l'idée même de l'art, dans la véritable beauté, chacun des principes qui forment cette opposition, doit porter en lui-même l'empreinte de l'idéal, et par conséquent participer de la raison et de la justice. C'est entre des intérêts qui présentent ce caractère que doit s'engager la lutte. Ce sont en effet les puissances éternelles et universelles du monde de l'esprit, les besoins essentiels de l'âme humaine, les fins nécessaires de toute action. Ces puissances sont raisonnables et justes et, à ce titre, universelles. Elles ne sont pas Dieu lui-même, mais les filles de l'idée absolue d'où elles tirent la force qui les fait prévaloir et régner dans le monde. Comme elles sont déterminées, elles peuvent bien se combattre; mais malgré cette opposition, elles doivent renfermer quelque chose d'essentiellement vrai. Ce sont les grands motifs de l'art, les principes éternels de la

religion et de la morale, la famille, la patrie, l'État, l'Église, la gloire, l'amitié, etc. et particulièrement dans l'art romantique, l'honneur et l'amour. Ces principes diffèrent sans doute par le degré de leur valeur morale ; mais tous participent de la raison. En même temps, ce sont des puissances que l'homme, par sa nature même, est appelé à reconnaître et à faire régner dans sa conduite, à réaliser dans ses actes. Cependant elles ne doivent pas apparaître comme simples droits d'une législation positive, ce qui est incompatible, comme il a été montré plus haut, avec le fond et la forme de l'idéal.

Les collisions, sans doute, peuvent être représentées de différentes manières ; mais la réaction ne doit pas être amenée par quelque chose de bizarre ou d'odieux. Ainsi, nous rencontrons chez les anciens le droit barbare des sacrifices humains comme principe de collision : par exemple, dans l'histoire d'Iphigénie, qui a dû être immolée et qui doit immoler son frère. Mais le conflit se rattache à d'autres considérations essentiellement justes, et d'un autre côté, la raison est satisfaite par la délivrance des deux victimes.

Cependant, aux puissances légitimes et positives dont nous venons de parler, doivent s'en ajouter d'au-

tres qui leur sont opposées; les puissances du mal ou du principe négatif. Ce qui est purement négatif ne peut figurer dans la représentation idéale de l'action comme cause essentielle de la réaction. Si l'idée, le but est quelque chose de nul en soi, la laideur du fond permettra moins encore une beauté pure dans la forme. La sophistique des passions peut bien, par une peinture vraie du talent, de la force et de l'énergie du caractère, essayer de représenter le faux sous les couleurs du vrai, mais elle ne nous met sous les yeux qu'un sépulcre blanchi. Ce qui est purement négatif est en soi, pâle, froid, trivial, nous laisse vides ou nous répugne, soit qu'on en fasse le principe d'une action, soit qu'on s'en serve comme d'un moyen pour déterminer la réaction d'un autre principe. La cruauté, le malheur, l'emploi violent de la force, se laissent supporter dans la représentation; mais seulement lorsqu'ils sont relevés par la grandeur du caractère et anoblis par le but que poursuivent les personnages. La perversité, l'envie, la lâcheté, la bassesse ne sont que repoussantes. Le diable en lui-même est une mauvaise figure esthétique, dont l'art n'a que faire; car il est le mensonge même et, à ce titre, une personne hautement prosaïque.

De même, les furies de la haine et de la discorde, et tant d'autres allégories plus récentes du même genre, sont bien aussi des puissances dans l'art, mais sans vérité, sans caractère absolu, et sans fixité. A ce titre, elles sont peu favorables à la représentation de l'idéal. Au reste, le mode particulier de représentation que les arts emploient, selon qu'ils s'adressent immédiatement aux sens ou à l'imagination, établit entre eux de grandes différences dans ce qu'ils peuvent se permettre ou doivent s'interdire à ce sujet. Il n'en est pas moins vrai, en général, que le mal en soi est dépouillé d'intérêt véritable, parce qu'il est dénué de fond, parce qu'il ne sort de lui rien que de faux, et qu'il ne produit que destruction et malheur, tandis que l'art doit mettre sous nos yeux l'ordre et l'harmonie. La bassesse, surtout, est méprisable lorsqu'elle a son principe dans l'envie et la haine de ce qui est noble, et qu'elle ne rougit pas de convertir une puissance bonne et juste de sa nature en un instrument propre à satisfaire des passions mauvaises ou honteuses. Aussi, les grands poëtes et les grands artistes de l'antiquité ne nous présentent jamais le spectacle de la méchanceté pure et de la perversité.

Une action ne peut donc représenter l'idéal qu'autant que les puissances légitimes et vraies qui gouvernent le monde en constituent la base. Celles-ci ne doivent cependant pas apparaître avec leur caractère de généralité, quoique, dans la réalité de l'action, elles soient les moments essentiels de l'idée, mais revêtir la forme d'individus jouissant d'une existence propre et indépendante; autrement, elles ne sont que des pensées générales, des représentations abstraites, qui n'appartiennent pas au domaine de l'art. Mais, d'un autre côté, cette individualisation ne doit pas être poussée trop loin, ni les convertir en créations arbitraires de l'imagination, en faire des existences exclusivement particulières, qui n'aient conscience que de leur individualité; car alors, ces puissances générales tombent dans le labyrinthe des choses finies. Il n'y a plus en elles rien d'élevé et de sérieux.

L'exemple le plus clair que nous puissions donner de cette manifestation des puissances générales dans leur existence libre et indépendante, ce sont les divinités grecques. De quelque manière qu'elles se mettent en scène, elles conservent toujours leur félicité divine et leur sérénité. Sans doute, comme

dieux jouissant d'une individualité propre, elles se laissent entraîner dans la lutte ; mais, en définitive, le combat n'est pas sérieux ; il ne va pas jusqu'à leur faire concentrer sur un but fixe toute l'énergie de la passion et la persévérance du caractère, ni jusqu'à les faire écraser dans la défaite. Elles se mêlent çà et là, embrassent une cause particulière dont elles font la leur. Cependant elles laissent là aussi l'action suivre son cours, et retournent jouir de leur félicité sur les sommets de l'Olympe. C'est ainsi que nous voyons les dieux d'Homère combattre les uns contre les autres. Par là, ils manifestent leur individualité, mais, en même temps, ils conservent leur caractère de puissances générales. Ainsi, quand la bataille commence à s'échauffer, nous voyons les héros s'avancer l'un après l'autre au combat; puis les individus se perdent dans le tourbillon de la mêlée, on ne distingue plus les existences particulières. Dans cette confusion d'efforts qui se pressent et se heurtent, un esprit général semble se déchaîner et combattre. Ce sont alors les puissances générales, les dieux eux-mêmes, entre lesquels la lutte est engagée; mais, après s'être ainsi mêlés et opposés, ils se retirent, reprennent leur exis-

tence indépendante, et rentrent dans leur repos absolu.

Dans l'art moderne, se montre aussi la conception de puissances déterminées et en même temps générales. Cependant ce ne sont, pour la plupart, que de pâles et froides allégories, de la haine, par exemple, de l'envie, de l'ambition, de la foi, de l'espérance, de l'amour, personnifications auxquelles nous ne croyons pas. Dans les œuvres de l'art, nous n'éprouvons un véritable intérêt que pour les sentiments du cœur humain qui se manifestent dans le sujet lui-même d'une manière concrète et vivante, de sorte que ces abstractions n'ont pour nous aucune réalité par elles-mêmes. Elles ne nous apparaissent que comme des qualites détachées, des faces diverses du caractère humain considéré dans sa totalité. De même les anges n'ont aucune existence générale et indépendante, comme Mars, Vénus, Apollon ou même comme l'Océan et le Soleil. L'imagination se les représente, il est vrai, mais seulement comme ministres d'une puissance divine qui ne se dissémine pas dans des individualités indépendantes, semblables à celles qui forment le cercle des divinités grecques. Aussi nous n'avons pas ici le spectacle d'une multi-

tude de puissances réelles et libres qui peuvent être représentées comme autant de dieux individuels. Ou bien elles ont leur principe et leur substance, leur réalité objective dans un Dieu unique, ou bien elles s'identifient avec le caractère et les actions humaines. Or c'est précisément dans la fusion intime de l'existence indépendante et absolue et de l'individualité, que la représentation idéale des dieux trouve sa condition et son origine.

2° *Des Personnages.*

Tant qu'il ne s'agit que des puissances supérieures qui apparaissent sous la forme divine, l'art peut facilement se maintenir dans les conditions de l'idéal; mais aussitôt que commence l'action véritable, une difficulté s'élève. En effet, les dieux, ou pour mieux dire, les puissances générales sont bien ce qui donne l'impulsion, le mouvement à l'action; mais l'action proprement dite, qui s'accomplit par les individus, c'est à l'homme et non aux dieux qu'elle appartient. Nous avons donc ici deux termes à concilier: d'un côté ces puissances générales dans leur existence

indépendante, et par conséquent abstraite, de l'autre l'individualité humaine à qui en définitive il appartient non-seulement d'agir, mais de délibérer et de se résoudre. Sans doute les puissances éternelles qui gouvernent le monde sont immanentes dans l'âme de l'homme. Elles constituent l'essence de son caractère, mais conçues dans leur nature divine sous la forme d'individus ayant une existence propre, elles apparaissent en dehors du sujet, dans un rapport extérieur avec lui. C'est là ce qui constitue ici la difficulté à résoudre; car ce rapport entre les dieux et l'homme présente au premier aspect une contradiction. D'un côté, ce qui émane des dieux est la propriété de l'homme et se manifeste en lui, comme sa passion et sa volonté. D'autre part, les dieux sont conçus et représentés, non-seulement comme des puissances dont l'existence est indépendante de la sienne, mais qui le poussent et le forcent à agir, de sorte que les mêmes déterminations apparaissent à la fois et separément dans l'individualité divine et dans la personnalité humaine. Par là, l'indépendance absolue des dieux aussi bien que la liberté des personnages qui prennent part à l'action, et qui sont des hommes, est mise en péril. La liberté humaine souffre en particulier, elle qui

est la condition essentielle de l'idéal dans l'art, lorsqu'elle doit se soumettre aveuglément aux ordres des dieux. Ce rapport est le même qui est en question dans la croyance chrétienne. C'est ainsi qu'il est dit, par exemple : « L'esprit de Dieu conduit à Dieu ». Mais alors on peut considérer l'âme humaine comme le fond passif sur lequel travaille l'esprit de Dieu. La volonté de l'homme est anéantie dans sa liberté, puisque le décret divin qui s'exécute par elle, reste pour elle comme un arrêt du destin où elle n'est pour rien et qui lui enlève toute personnalité.

Si le rapport est représenté de telle sorte que l'homme, le personnage par lequel l'action s'accomplit, se trouve en face de la divinité comme d'une puissance extérieure à lui, tout est prosaïque des deux côtés. Dieu ordonne, l'homme ne fait qu'obéir. Les plus grands poëtes n'ont pu échapper entièrement à ce défaut. On pourrait citer comme exemples le dénoûment du Philoctète de Sophocle, le passage de l'Iliade ou Mercure conduit Priam aux pieds d'Achille, celui ou Apollon tue Patrocle en le frappant entre les deux épaules, la fable d'Achille plongé dans les ondes du Styx et par là

rendu invulnérable et invincible. L'épopée est plus facile sur ce point que la poësie dramatique ; mais le poëte n'en doit pas moins user, avec une extrême réserve, d'une concession qui entraîne pour lui cette conséquense absurde que ses héros ne sont pas des héros.

Le rapport véritablement poétique et conforme à l'idéal consiste dans l'identité des dieux et des hommes qui doit encore se laisser entrevoir, même lorsque les puissances générales sont représentées comme indépendantes de l'homme et de ses passions. En effet, ce qui est attribué aux dieux doit en même temps paraître émaner de la nature intime des individus, de telle sorte que d'un côté les puissances supérieures qui dominent l'action apparaissent personnifiées et individualisées, et que de l'autre néanmoins ces êtres extérieurs à l'homme se montrent comme présents dans son esprit et constituant son caractère. C'est au talent de l'artiste à concilier ces deux aspects et à les réunir par un lien qui ne soit pas grossier, en faisant remarquer les premières déterminations comme s'accomplissant dans la conscience humaine, et en dégageant en même temps l'élément essentiel et général qui y domine, pour le mettre

en scène sous la forme d'une puissance individuelle.

Le cœur de l'homme doit se révéler dans ses dieux, formes générales, personnifications des grands mobiles qui le sollicitent et le gouvernent à l'intérieur. Car alors les dieux sont les dieux de son propre cœur et de ses passions. Par exemple, lorsque nous entendons dire chez les anciens que Vénus et l'Amour ont soumis le cœur d'un individu à leur empire, Vénus et l'Amour sont bien, sans doute, des puissances extérieures à l'homme, mais l'amour est aussi un penchant, une passion qui appartient à l'homme lui-même et à sa nature intime. C'est dans le même sens qu'il est souvent parlé des Euménides. Nous nous représentons ces divinités vengeresses comme des furies qui poursuivent extérieurement le meurtrier; mais elles sont aussi la furie intérieure qui habite le cœur du coupable. C'est bien aussi comme sentiment intérieur de la nature humaine que Sophocle les fait intervenir dans l'OEdipe à Colonne. Elles s'appellent les Erinnyes d'OEdipe lui-même et signifient l'imprécation du père, la puissance de son ressentiment qui s'est attaché à l'âme du fils. On a donc à la fois raison et tort d'expliquer les

dieux comme on le fait toujours, tantôt comme des puissances extérieures à l'homme, tantôt comme des forces qui ne résident que dans la conscience humaine; car ils sont à la fois l'un et l'autre. Dans Homère, l'action des dieux et des hommes se combine de telle sorte qu'elle semble partir à la fois du dedans et du dehors. Les dieux paraissent faire quelque chose d'étranger à l'homme, et cependant ils ne font réellement que ce qui constitue l'essence de son caractère intime et de sa volonté. Dans l'Iliade, par exemple, lorsque Achille dans la chaleur de la dispute veut tirer l'épée contre Agamemnon, Minerve s'avance derrière lui, et visible seulement pour le héros, le saisit par sa blonde chevelure. Junon qui s'intéresse également au fils de Thétis et au chef des Grecs l'a envoyée de l'Olympe et sa venue semble tout à fait indépendante des sentiments qu'Achille éprouve en ce moment. Mais d'un autre côté on s'aperçoit facilement que Minerve qui apparaît ainsi tout à coup, c'est la prudence qui arrête la fureur du jeune guerrier d'une manière intérieure et que le tout est une scène qui se passe dans le cœur d'Achille.

Les sujets chrétiens sont, sous ce rapport, dans des conditions moins favorables que ceux de l'art antique.

Dans les légendes sacrées qui se rattachent à la tradition chrétienne, l'apparition du Christ, de la Vierge et des saints est bien, il est vrai, fournie par la croyance commune; mais dans une région voisine, l'imagination s'est créé une foule d'êtres phantastiques, tels que des sorcières, des spectres, des esprits, etc. Si ces puissances sont données comme étrangères à l'homme, et que celui-ci, sans force pour résister à leurs prestiges, à leurs charmes et à leurs enchantements, soit perpétuellement leur dupe et leur jouet, il n'y a plus d'idées bizarres, de conceptions absurdes qui n'aient le droit d'entrer dans la représentation. Le devoir de l'artiste est de ne jamais oublier que l'homme doit conserver sa liberté, et l'indépendance de ses déterminations. Schakespeare nous offre à ce sujet les plus beaux modèles. Les sorcières, dans Macbeth, par exemple, apparaissent bien comme des puissances qui décident d'avance de la destinée du prince. Cependant, ce qu'elles annoncent, c'est son désir le plus intime et le plus personnel qui lui apparaît ainsi, et se manifeste à lui sous une forme extérieure et visible. L'apparition de l'esprit dans Hamlet, considérée seulement comme une forme du pressentiment intérieur de Hamlet lui-

même, est encore plus belle et d'une vérité plus profonde.

Les puissances générales qui ne se manifestent pas seulement dans leur existence extérieure et indépendante, mais en même temps sont vivantes dans l'âme humaine et remuent le cœur de l'homme dans ce qu'il a de plus intime et de plus profond, peuvent être désignées par l'expression de πάθος, comme l'entendaient les anciens. Ce mot se laisse difficilement traduire; car celui de *passion* entraîne toujours avec lui l'idée accessoire de quelque chose de bas et de méprisable. Dans ce sens, nous exigeons que l'homme ne se laisse pas entraîner par ses passions. On doit prendre ici le *pathos* dans une acception plus élevée et plus générale qui exclut l'idée de tout sentiment blâmable et intéressé. L'amour sacré d'Antigone pour son frère est un exemple de pathos dans la signification grecque du terme. Le pathos ainsi conçu est une puissance de l'âme essentiellement bonne et juste qui renferme un des principes éternels de la raison et de la volonté libre. Ainsi Oreste ne tue pas sa mère par un de ces mouvements de l'âme que nous appellerions une passion, mais le *pathos* qui le pousse à cette ac-

tion est un motif non moins éclairé que légitime. Nous ne pouvons cependant pas attribuer le pathos aux dieux. Ils ne sont dans l'homme que le principe général qui le pousse comme individu à se déterminer et à agir. Les dieux comme tels restent dans leur repos et leur impassibilité. S'ils descendent à des querelles et à des combats, il ne peut y avoir là, à proprement parler, rien de sérieux; ou bien ces combats sont pris dans un sens allégorique comme une guerre générale des dieux. Nous devons donc borner le pathos aux actions de l'homme, et entendre par là le principe essentiellement raisonnable et juste qui remplit son âme et la pénètre tout entière.

Sous ce rapport, le pathos forme, à proprement parler, le centre, le vrai domaine de l'art. Sa représentation dans l'œuvre d'art est ce qui produit véritablement de l'effet sur l'âme du spectateur ; car il ébranle une corde qui résonne dans le cœur de chaque homme. Chacun sent ce qu'il y a de haute valeur et de raison dans ce qui fait le fond d'un sentiment vraiment pathétique et le reconnaît. Le pathos émeut, parce que c'est la chose essentiellement puissante dans la vie humaine. Sous ce rapport, tout l'extérieur de la représentation, l'appareil des formes

empruntées à la nature et la mise en scène ne sont là que comme moyen accessoire pour soutenir l'effet du principe pathétique. Ainsi la nature doit être employée comme essentiellement symbolique, et l'on doit entendre résonner de son sein le sentiment qui constitue l'objet propre de la représentation. La peinture de paysage, par exemple, est déjà en soi un genre inférieur moins élevé que la peinture d'histoire. Néanmoins, lorsqu'elle apparaît sous sa forme propre et indépendante, elle doit être aussi l'écho d'un sentiment général et produire l'impression pathétique. On a dit dans un sens que l'art en général doit émouvoir. Mais si cette maxime est vraie, la question est toujours de savoir par quoi l'émotion doit être produite dans l'art. L'émotion en général est un mouvemement de la sensibilité qui se communique par sympathie, et les hommes, particulièrement ceux d'aujourd'hui, sont pour la plupart faciles à émouvoir. Quiconque verse des larmes, sème des larmes qui croissent en abondance. Dans l'art, il n'y a que le véritable pathétique qui doive émouvoir.

Si l'on demande quel est son domaine, on trouvera que les grands mobiles qui remuent le cœur humain sont en petit nombre, et que leur sphère est étroite.

L'opéra en particulier doit se renfermer dans un cercle très-borné. Les infortunes et les jouissances de l'amour, la gloire, l'héroïsme, l'amitié, l'amour maternel, la piété filiale, la tendresse conjugale, etc. remplissent continuellement la scène et font retentir à nos oreilles les mêmes cris sans cesse répétés de la douleur et de la joie.

Le *pathos* compris de cette façon a essentiellement besoin d'être représenté et dépeint d'une manière digne de lui. Or, il n'y a qu'une âme riche et féconde qui, pour manifester les sentiments qu'elle éprouve, tire de son propre fonds des trésors de pensée et d'expression, en un mot, qui au lieu de rester concentrée en elle-même se développe comme une force expansive jusqu'à ce qu'elle ait atteint une forme parfaite.

Le caractère de concentration intérieure ou d'expansion constitue une différence remarquable dans les individus et ne distingue pas moins le genie original des peuples. Les anciens savaient, dans l'échange mutuel des sentiments individuels, exprimer ce que la passion a de plus profond, sans tomber pour cela dans de froides réflexions et dans un vain bavardage. Les Français aussi sont pathétiques sous ce rapport, et leur éloquence des passions n'est

pas toujours un simple fatras de paroles comme nous le croyons souvent nous allemands (1) avec notre habitude de concentration profonde qui nous fait presque regarder comme une injure faite à nos sentiments de les exprimer par des formes variées. Il fut un moment où tout ce qu'il y avait d'âmes chaleureuses parmi les jeunes poëtes en Allemagne, dans leur dégoût pour l'insipide abondance de la rhétorique française et leur désir d'atteindre le naturel, en étaient venus à un degré d'énergie concentrée qui ne s'exprimait presque plus que par des interjections. Mais on a beau pousser des exclamations, exhaler sa colère dans des imprécations, des jurements, tout cela n'est rien. La force des interjections est une force de mauvais aloi. C'est ainsi que s'exprime une âme encore inculte et grossière. L'homme dans lequel se manifeste le sentiment pathétique doit en être rempli et penétré, mais en même temps être capable de le développer et de l'exprimer convenablement.

Goëthe et Schiller forment aussi, sous ce rapport,

(1) Je crois devoir prévenir ici le lecteur que dans tout ce qui doit suivre, je laisserai parler l'auteur lui-même sans intervenir, comme je l'ai fait jusqu'ici, dans l'exposition. C. B.

un contaste frappant. Goëthe est moins pathétique que Schiller. Sa manière de représenter est plus intense. Dans la poësie lyrique principalement, son style a quelque chose de contenu. Ses odes (1), comme il convient a ce genre, laissent entrevoir la pensée sans la développer complétement. Schiller au contraire aime à déployer dans toute son étendue le sentiment qui l'anime, il le décrit avec plus de clarté et donne plus d'essor à l'expression. On a opposé de même Voltaire à Schakespéare: «L'un, a-t-on dit, est ce que l'autre paraît. Voltaire dit», *Je pleure*; et Schakespéare *pleure*, mais le rôle de l'art est précisément de dire et de paraître et non pas d'être en réalité. Si Schakespéare se contentait de pleurer pendant que Voltaire paraît pleurer, Schakespéare, serait un mauvais poëte.

Le sentiment pathétique doit donc, pour être ainsi que l'art idéal l'exige, réel et vivant, se développer dans la représentation comme le propre d'une

(1) Nous n'avons pas de terme en français pour rendre le mot allemand qui désigne ce genre de poésies. Ce que les Allemands appellent *lied* est un genre mixte qui tient à la fois de l'ode et de la chanson. *C. B.*

intelligence riche et complète. Ceci nous conduit au troisième point de vue de l'action, à l'étude spéciale du caractère.

3° *Du Caractère.*

Nous sommes partis des puissances générales de l'action, elles ont besoin, pour entrer en mouvement et se réaliser, de l'individualité humaine dans laquelle elles apparaissent comme constituant le *pathos* ou le principe de l'émotion. L'élément général de ces puissances doit s'enfermer dans le sein des individus et s'y développer sous la forme d'une *totalité* et d'une *unité* individuelle. L'être qui présente cette nature complète et simple à la fois, c'est l'homme dans sa spiritualité vivante, et sa subjectivité, c'est l'individualité humaine complète en soi, comme caractère. En un mot les dieux en passant dans l'homme y deviennent le principe pathétique, et le *pathos* dans son activité vivante, c'est le *caractère*.

Par là le caractère constitue le véritable centre de la représentation idéale dans l'art, puisqu'il réunit en lui, comme éléments intégrants de sa totalité, tous les moments que nous avons parcourus jusqu'ici.

Nous avons à considérer le caractère sous trois faces différentes :

1° Comme individualité embrassant un ensemble de qualités, ce qui constitue la *richesse* du carctère.

2° Cette totalité néanmoins doit apparaître sous une forme particulière. Le caractère doit être *déterminé*.

3° Le caractère comme étant un en soi s'identifie avec cette idée particulière qui se confond avec sa personnalité. La *fixité* du caractère en est la conséquence.

Ces formules abstraites ont besoin d'être expliquées et développées.

1° Le *pathos* ou le sentiment pathétique, par cela seul qu'il se développe dans le sein d'une individualité féconde, n'absorbe plus à lui seul tout l'intérêt de la représentation. Il n'est plus qu'une face, la principale, il est vrai, du caractère dans le personnage qui agit sur la scène; car l'homme ne porte pas en lui un Dieu seulement, source unique de tous ses sentiments et de ses émotions. Le cœur de l'homme est grand et vaste. Dans la conscience d'un homme véritable, il y a place pour plusieurs dieux, il renferme dans son sein toutes les puissances qui forment le cercle des divinités. L'Olympe tout entier est rassemblé dans

sa poitrine. C'est dans ce sens qu'un ancien disait : « Tu as fait de tes passions autant de dieux, ô homme ! » Et en effet, à mesure que l'esprit des Grecs se développa, leurs dieux se multiplièrent et les anciennes divinités devinrent de plus en plus grossières, dépourvues de véritable individualité et de volonté.

Le caractère doit donc déployer la même richesse. L'intérêt que nous prenons à un caractère vient précisément de ce que nous le voyons développer en lui-même tout un ensemble de qualités diverses, et néanmoins, malgré cette multiplicité, conserver son individualité propre. Si au contraire il n'est plus représenté comme une nature complète et en même temps personnelle, mais abstraitement absorbée par une seule passion, alors il apparaît, ou comme pervers, ou comme faible et impuissant.

Dans Homère, par exemple, chaque personnage principal est un ensemble vivant et complet de qualités qui sont autant de traits par lesquels se dessine son caractère. Achille est le plus jeune héros, mais sa force juvénile ne manque d'aucune des qualités humaines, et Homère nous développe cette riche

multiplicité dans les situations les plus diverses. Achille aime sa mère Thétis, il pleure au sujet de Briséis qui lui a été enlevée, et son honneur blessé l'entraîne dans une querelle avec Agamemnon, querelle qui devient le point de départ de tous les événements de l'Iliade. En outre il est l'ami fidèle de Patrocle et d'Antiloque, en même temps c'est le jeune homme au caractère bouillant et emporté, léger à la course, brave, mais plein de respect pour la vieillesse ; le fidèle Phénix son serviteur et son confident est couché à ses pieds. Dans les funérailles de Patrocle, il témoigne au vieux Nestor la plus haute vénération et lui rend les plus grands honneurs. De même Achille se montre irritable et facile à s'enflammer ; dévoré de la soif de la vengeance, il pousse la cruauté envers l'ennemi jusqu'à la férocité, lorsqu'il attache le cadavre d'Hector à son char et le traîne trois fois dans sa course autour des murs de Troie. Et cependant il s'apaise lorsque le vieux Priam vient le trouver sous sa tente. Il se souvient alors de son vieux père et tend au monarque qui pleure la main qui lui a tué son fils. En voyant Achille, on peut dire : « Voilà un homme ! » Les différentes faces de la noble nature

humaine se développent avec toute leur richesse dans ce seul individu. Il en est de même des autres caractères homériques : Ulysse, Diomède, Ajax, Agamemnon, Hector, Andromaque. Chacun d'eux est un tout complet, un monde en soi ; chacun d'eux est un homme vivant et non pas une sorte d'abstraction allégorique ou la personnification de quelque trait particulier de caractère. Quelles froides et pâles individualitées sont auprès d'eux, malgré leur énergie, les Sigfried, les Hagen de Troy, etc.

Une pareille multiplicité peut seule donner de la vitalité au caractère, mais tous ces éléments doivent apparaître comme réunis et fondus ensemble de manière à former un sujet un, et non pas éparpillés ou se jouant au hasard, et affectant simplement une foule de tendances diverses ; il en serait alors comme des enfants qui se font un jouet momentané de tout ce qui leur tombe sous la main et sont cependant privés de caractère. Le caractère doit pénétrer dans la partie la plus variée du cœur humain, y résider, s'en laisser remplir, mais ne pas en rester là, conserver au milieu de cet ensemble d'intérêts, de fins, de qualités, de

particularités diverses sa personnalité concentrée en elle-même et incapable de se démentir.

Le genre de poësie le plus propre à la représentation de ces caractères complets est la poésie épique; la poésie dramatique et la poésie lyrique le sont moins.

2° Mais l'art ne doit pas se borner à représenter le caractère avec cette totalité d'éléments. Puisqu'il s'agit ici de l'idéal dans sa détermination, le caractère doit être aussi essentiellement *particulier* et *individualisé*.

L'action d'ailleurs, dans le conflit et la réaction qu'elle entraîne, exige que les caractères se resserrent et prennent une forme déterminée. Aussi les personnages dramatiques sont en grande partie des natures plus simples que les héros épiques. Maintenant le caractère devient déterminé, lorsqu'un sentiment particulier forme son trait saillant et marque au personnage un but fixe, auquel se rapportent toutes ses résolutions et toutes ses actions. Si cependant on pousse la simplicité au point de faire en quelque sorte le vide dans un individu, pour n'y laisser que la forme abstraite d'un sentiment déterminé, comme l'amour, l'honneur

etc., alors toute vitalité, toute personnalité véritable est perdue. La représentation devient froide, sèche et pauvre. Ainsi, dans la détermination du caractère, un élément principal doit apparaître comme dominant, mais en même temps ne pas exclure la fécondité et la vitalité, de sorte que le champ soit laissé libre à l'individu pour s'exercer dans plusieurs sens, pour s'engager dans des situations nombreuses et variées, et pour développer la richesse d'une nature intérieure féconde et cultivée, dans une foule de manifestations diverses. Les personnages de Sophocle nous présentent cette haute vitalité malgré la simplicité du sentiment qui les anime. On peut les comparer dans la perfection de leur beauté plastique aux créations de la sculpture. Car la sculpture peut aussi, en conservant au caractère son côté original et déterminé, l'exprimer dans la multiplicité de ses élements. En opposition avec la passion principale qui éclate au dehors et qui se concentre avec toute son énergie sur un seul point, elle représente, il est vrai, dans son calme et son silence, la puissante neutralité qui maintient dans leur repos toutes les forces intérieures; mais

cette inaltérable unité ne se borne pas à une détermination simple; elle laisse voir dans sa beauté les points où toutes ces forces ne demandent qu'à éclore et manifestent la possibilité de se déployer librement dans toute les directions. Nous remarquons dans les belles représentations de la sculpture quelque chose de calme et de profond, qui annonce le pouvoir de développer toutes les forces que le sujet renferme en lui même. On doit exiger, plus encore de la peinture, de la musique, de la poésie que de la sculpture, qu'elles représentent la multiplicité intérieure du caractère, et c'est ce qu'ont toujours fait les grands artistes. C'est ainsi, par exemple, que Roméo et Juliette nous sont représentés par Schakespéare. L'amour est leur passion dominante, mais ils développent, dans les diverses situations où ils sont placés et dans leurs rapports avec les différents personnages de la pièce, une foule d'autres sentiments et de qualités qui révèlent la richesse inépuisable de leur caractère. Celui-ci néanmoins est tout entier pénétré par un seul sentiment, la force d'un amour qui lui sert de support et de base et qui apparaît ainsi profond et vaste comme une mer sans limites, de

sorte que Juliette peut dire avec raison : « Plus je donne, plus je possède. » Il y a en effet l'infini des deux côtés. Au point de vue du raisonnement, une pareille diversité, malgré la domination d'un élément unique, peut paraître une inconséquence. Ainsi Achille, dans son noble caractère héroïque dont la force juvénile constitue le trait principal, montre à l'égard d'un père et d'un ami un cœur doux et tendre. Maintenant on demandera comment il est possible que, pour assouvir sa soif cruelle de vengeance, il traîne Hector autour des murs de Troie. Aux yeux de la raison qui saisit les choses dans leur nature complète, c'est-à-dire vivante et réelle, cette inconséquence est le conséquent, le vrai lui-même. Car l'homme est précisément ainsi fait que non-seulement il porte en lui la contradiction qui éclate partout dans le multiple, mais la supporte et reste en cela égal et fidèle à lui-même.

3° Mais le caractère n'en doit pas moins identifier avec sa propre personnalité l'idée particulière qu'il représente. Il doit être quelque chose de déterminé et trouver dans cette détermination même la force et la fixité d'un sentiment qui ne

se dément jamais. Si l'homme n'est pas de cette façon identique à lui-même, la multiplicité de qualités qui le composent perd son sens et n'a plus d'idée. Conserver son unité avec soi-même constitue précisément dans l'art l'élément infini et divin de l'individualité. Sous ce rapport, la fermeté et la décision constituent un point important pour la représentation du caractère.

Nous devons signaler plusieurs productions de l'art moderne qui pèchent contre ce principe.

Dans le *Cid de Corneille*, la collision de l'amour et de l'honneur forme une brillante partie. De ces deux passions séparées et mises en présence, doivent sortir des conflits nombreux ; mais si elles sont placées dans un seul et même individu simplement pour produire un combat intérieur, cela peut fournir matière, il est vrai, à une séduisante rhétorique et à des monologues pleins d'effet ; néanmoins ce désaccord dans l'âme d'un même personnage qui se trouve successivement jeté de l'abstraction de l'honneur dans celle de l'amour, et qui passe alternativement de l'un à l'autre de ces deux sentiments, est contraire en soi à la décision et à l'unité du caractère.

Il est un défaut plus incompatible encore avec

l'énergie et la résolution du caractère. C'est lorsqu'un personnage principal, dont l'âme est travaillée intérieurement par une passion puissante, se laisse déterminer par une figure d'un rang subalterne, et peut renvoyer ainsi à un autre la faute qui lui est propre. C'est ainsi, par exemple, que la Phèdre de Racine se laisse persuader par Œnone. Un véritable caractère agit par lui-même et ne permet pas à autrui de regarder ainsi au fond de sa conscience, encore moins de prendre une résolution à sa place. En outre s'il a réellement agi par lui-même, il doit aussi prendre sur lui la responsabilité de ses actes et la garder.

Un autre manque de consistance dans le caractère se fait remarquer principalement dans les nouvelles productions, qui ont signalé le règne trop long du sentimentalisme en Allemagne.

L'exemple le plus célèbre qui se présente ici naturellement, est Werther. Werther est une âme profondément malade, sans force pour s'élever au-dessus de la violence de son amour. Ce qui le rend intéressant, c'est la beauté des sentiments qu'il exprime avec tant de passion, c'est la sympathie par laquelle cet esprit, à la fois cultivé et faible, s'unit avec la nature. Ce genre de mollesse prit plus tard d'autres formes

à mesure que cette concentration de l'individu en lui-même, dans laquelle il se laisse absorber tout entier, fit tous les jours plus de progrès. On peut placer ici, par exemple, la beauté empreinte d'une félicité divine que représente Jacobi dans son Woldemar. Ce roman nous montre l'âme arrivée à ce degré d'élévation et de sainteté où elle craint de se souiller par le contact du monde réel, et cache son impuissance à supporter les travaux et les devoirs de la vie sous les dehors d'une supériorité qui les lui fait rejeter loin d'elle, comme quelque chose d'indigne et de vulgaire. Mais ce détachement des choses terrestres ne prouve qu'un défaut de courage.

La faiblesse et le vide d'un caractère sans étoffe et sans consistance se trahit encore d'une autre manière, lorsque, par une sorte d'*hypostase*, les sentiments qu'inspire à l'individu cette croyance en sa propre sainteté, qui l'élève au-dessus de tous les êtres, vient à se réaliser dans une imagination malade sous la forme de puissances surnaturelles, ayant une existence propre et indépendante. Ici vient se placer tout ce qui appartient à la magie et au magnétisme, les démons, les spectres, les apparitions et le somnambulisme. Les puissances occultes doivent être

bannies du domaine de l'art; car en lui il n'y a rien d'obscur, tout est clair et transparent. Dans tous ces phénomènes extraordinaires, il n'est question que de la maladie de l'esprit; la poésie se perd dans le nébuleux, se joue dans le vague et le vide. Le caractère véritablement idéal n'a rien de surnaturel et de visionnaire. Il renferme en lui-même les véritables intérêts de la nature humaine, où il puise sa force et sa constance, et qui est la véritable source de ses sentiments et de ses émotions.

Enfin, on peut ranger parmi ces fausses directions données à l'art, et qui sont en contradiction avec l'unité et la force du caractère, le principe de l'*ironie* moderne dont il a été parlé ailleurs (1). On a voulu retrouver l'application de ce principe dans les tragédies de Schakespéare; mais Schakespéare au contraire se distingue par la force de décision et l'énergie de volonté qu'il donne à ses personnnages, même lorsque leur grandeur n'est qu'apparente et qu'ils poursuivent un but mauvais. Hamlet, il est vrai, est indécis, mais ce n'est pas sur ce qu'il doit faire, c'est sur les moyens qu'il doit employer. Cependant on se

(1) Voyez introduction, page 60.

représente encore maintenant les personnages de Schakespéare comme des êtres adonnés aux visions de fantômes et de spectres, et l'on s'imagine que la nullité ou la faiblesse d'un esprit chancelant, et qui ne sait maîtriser ses pensées, doit être en soi quelque chose de bien intéressant. Mais on oublie que l'idéal, c'est l'idée éternelle réalisée. Or, l'homme ne peut la réaliser que comme personne libre, c'est-à-dire en déployant toute l'énergie et la constance du caractère.

III. De la Détermination extérieure de l'Idéal.

Dans cette partie qui traite de la détermination de l'idéal, nous avons *d'abord* examiné pourquoi et comment l'idéal est appelé à revêtir la forme déterminée. *En second lieu*, il a été reconnu que l'idéal doit entrer en mouvement et se développer dans une opposition dont les diverses phases, embrassées dans leur ensemble, constituent l'action. Or, par l'action, l'idéal passe dans le monde extérieur. Ici donc s'élève une *troisième* question, celle de savoir comment cette troisième face de la réalisation de l'idéal doit être représentée d'une manière conforme aux lois de l'art. Nous avons parcouru les degrés successifs de cette réalisation jusqu'à ce qu'elle vînt nous apparaître dans l'individualité humaine et dans le caractère. Mais ce n'est pas tout : l'homme a aussi une existence extérieure dont il se distingue sans doute comme sujet en se repliant sur lui-même, mais avec laquelle il reste néanmoins en rapport tout en conservant son

unité et sa personnalité. On ne peut pas plus isoler l'homme du monde qui l'environne que la statue de la divinité du temple qui la renferme. Telle est donc la raison pour laquelle nous devons faire connaître cette multitude de liens qui rattachent l'idéal à la réalité extérieure, et qui la pénètrent de toutes parts.

Ici nous entrons dans un champ presque illimité de rapports si nombreux et si compliqués que la pensée peut à peine les embrasser. En effet, d'abord toutes ces causes, qui tiennent à la nature extérieure, à la localité, à la contrée, au lieu, au temps, au climat, se pressent et s'entremêlent à nos yeux. A chaque pas, à chaque moment, la scène change et le tableau varie. Ensuite l'homme fait servir la nature à ses besoins et à ses fins propres. La manière dont il s'y prend pour convertir les choses à son usage, l'habileté qu'il montre dans les moyens qu'il emploie pour pourvoir à sa subsistance, pour se loger, se défendre, se procurer toutes les commodités de la vie et les agréments du luxe, doivent attirer notre attention. Et d'ailleurs l'homme vit dans une société, au milieu d'une foule de rapports moraux qui revêtent également la forme d'une réalité extérieure. Les différentes situations où il est appelé à commander et à obéir, les relations

de famille, de parenté et de propriété, tout ce qui tient à la vie civile, politique et militaire, au culte religieux, en général cette multiplicité de mœurs et d'usages que nous rencontrons dans toutes les positions et les actions de notre vie, appartiennent au monde réel qui enveloppe l'existence humaine.

Par tous ces côtés, l'idéal entre en contact immédiat avec la réalité commune, ce qu'elle présente d'ordinaire et de journalier, en un mot, avec toute la prose de la vie. Si l'on adoptait à ce sujet la nébuleuse conception qui s'est formée sur l'idéal dans ces derniers temps, on pourrait s'imaginer que l'art doit rompre toute communication avec le monde du relatif et du fini, sous prétexte que ce qui appartient à la réalité extérieure est quelque chose de complétement indifférent, et même dans son opposition avec l'esprit et le monde intérieur, de bas, de trivial, qui ne mérite pas d'être représenté. Dans ce sens, l'art doit être considéré comme une puissance spirituelle qui nous élève au-dessus de la sphère des besoins, des nécessités de la vie, et nous affranchit de toute dépendance. Pour atteindre ce but, il n'y a qu'un moyen, c'est de se retirer dans le monde intérieur de la conscience d'où l'individu ne sort plus, et

alors dans une inaction absolue, plein de lui-même et de sa haute sagesse, le regard sans cesse tourné vers le ciel, croit pouvoir mépriser les choses terrestres ; mais l'idéal ne peut rester dans l'indétermination et le vague du sentiment. Dans sa nature complète et réelle, il doit pénétrer de toutes parts dans le domaine de la réalité extérieure. Car l'homme, centre véritable de l'idéal, est un être vivant. Il est essentiellement ici et là, présent dans un lieu, dans un temps donné, et tout infinie qu'est sa nature, elle est revêtue d'une forme individuelle. Or, la vie entraîne avec elle l'opposition d'une nature environnante, et par conséquent un rapport avec elle, et une activité qui se développe en elle. Maintenant, comme cette activité ne doit pas être saisie par l'art seulement d'une manière générale, mais dans sa manifestation déterminée, elle doit apparaître dans l'élément matériel de la représentation comme force excitatrice, principe de réaction et d'animation qui provoque l'être vivant. Comment donc, de quelle manière et sous quelle forme, la partie extérieure et matérielle des choses doit elle être représentée par l'art pour exprimer l'idéal ?

Nous avons encore à distinguer dans cette question trois points de vue différents :

1° La forme abstraite de la réalité extérieure;

2° L'accord de l'idéal dans son existence concrète avec la réalité extérieure;

3° La forme extérieure de l'idéal dans son rapport avec le public.

I. De la forme abstraite de l'Extériorité.

En abandonnant son essence pure pour se manifester, l'idéal se réalise d'une double manière. D'abord l'œuvre d'art le représente dans une situation déterminée, dans une action particulière, dans un caractère individuel, et cela sous la forme d'une existence extérieure. Ensuite cette manifestation déjà complète en soi se trouve déposée dans une forme matérielle déterminée elle-même et qui s'adresse aux sens. Ainsi est créé un monde nouveau, visible pour les yeux, perceptible pour les oreilles, le monde de l'art. Des deux côtés, l'idéal vient toucher aux dernières limites de l'extériorité, ce qui ne lui permet plus de laisser apparaître l'unité parfaite qui constitue l'essence de sa nature spirituelle. Or, l'œuvre d'art, considéré sous le second point de vue, celui de

la forme extérieure, donne lieu ici à la même distinction que nous avons déjà eu l'occasion de faire au sujet du beau dans la nature. (1)

Nous retrouvons, pour la seconde fois, les mêmes principes qui s'appliquent également à cette partie correspondante du domaine de l'art. En effet, le mode d'après lequel cette forme extérieure doit être disposée et façonnée appartient à la *régularité*, à la *symétrie*, à la *conformité à une loi ;* et, d'autre part, cette sorte d'unité, qui constitue la simplicité et la pureté dans les matériaux sensibles, est celle que l'art emploie comme élément extérieur dans ses représentations.

1° Pour ce qui concerne d'abord la *régularité* et la *symétrie*, comme elles ne sont qu'une unité sans vie qui ne s'adresse qu'à l'entendement, elles ne peuvent épuiser la nature de l'objet d'art même considéré par son côté extérieur. Elles ont seulement leur place dans le domaine de ce qui est inanimé, le temps, la configuration, l'espace, etc. Elles apparaissent ici dans la forme extérieure, comme le signe de la force intelligente qui la maîtrise et la soumet à des lois. C'est

(1) Voy. chap. II, p. 195.

pourquoi nous les voyons se manifester de deux manières dans l'œuvre d'art. D'un côté, leur caractère abstrait contraste avec la vitalité de l'art qui, pour cette raison même, doit s'élever au-dessus de la simple disposition symétrique, atteindre à un idéal libre même dans la partie extérieure de la représentation. Dans cet affranchissement dont les mélodies de la musique nous donnent un exemple, la régularité n'est cependant pas complétement effacée; mais elle est rabaissée au niveau de simple base. D'un autre côté, cette mesure et cette règle appliquées à ce qui est sans règle et sans mesure est la seule disposition fondamentale que certains arts puissent admettre, d'après le matériel de leur représentation; et alors, la régularité est à elle seule ce qui constitue l'idéal dans l'art. Sous ce rapport, elle trouve sa principale application dans l'architecture, parce que l'œuvre d'art architectonique a pour but de façonner artistiquement l'appareil inorganique dont l'esprit s'environne. Ici domine la disposition rectiligne, rectangulaire, circulaire, l'égalité dans les colonnes, les fenêtres, les cintres, les piliers, les voûtes, etc. En effet, l'ouvrage d'architecture n'est pas absolument parlant son but à lui-même, mais quelque chose

d'extérieur qui existe pour un objet autre que lui, et auquel il sert d'ornement et de demeure. Un édifice d'architecture attend soit l'image du dieu façonnée par la sculpture, soit une assemblée d'hommes qui s'y réunissent et l'habitent. Aussi, ne doit-il pas attirer essentiellement l'attention sur lui-même. Sous ce rapport, la régularité et la symétrie, comme lois qui s'appliquent à la forme extérieure, sont particulièrement convenables, parce que l'esprit, par la faculté qui saisit les rapports, embrasse facilement une disposition parfaitement régulière, et n'est pas forcé de s'y arrêter longtemps. Il est inutile de dire qu'il n'est pas ici question du sens symbolique que les formes architectoniques peuvent présenter dans leur rapport avec la destination spéciale de l'édifice. Il en est de même de l'art des jardins, qui est une modification de l'architecture, une application de ses formes à la nature réelle. Dans les jardins comme dans les édifices, l'homme est la chose principale. Il existe, il est vrai, deux systèmes dans l'art des jardins : l'un prend pour base la régularité et la symétrie ; l'autre, la variété et l'absence de régularité ; mais la régularité doit être préférée ; car, tous ces chemins qui serpentent en sens divers, ces sen-

tiers qui s'égarent, ces bosquets avec le labyrinthe de leurs détours, ces ponts jetés sur de mauvaises eaux stagnantes, tous ces objets destinés à exciter l'étonnement, les églises gothiques, les temples, les pavillons chinois, les hermitages, les urnes, les massifs de bois, les collines, les statues, avec leur prétention à fixer les regards sur eux-mêmes, finissent par nous lasser; et si on les voit une seconde fois, on éprouve du dégoût. Il en est autrement de la beauté dans les objets réels. Ceux-ci ont droit à être en scène pour leur propre compte, comme éveillant en nous le plaisir de voir et de contempler la belle nature. La régularité dans les jardins n'a aucune prétention à la surprise. Elle laisse l'homme, ainsi qu'il convient, apparaître comme la personne principale au milieu de cet ensemble de productions naturelles qui l'environnent. La régularité et la symétrie trouvent aussi leur place dans la peinture. Elles se manifestent dans la disposition de l'ensemble, dans la manière de grouper les figures, dans les poses, les mouvements, etc. Cependant comme dans la peinture, la vie et l'esprit pénètrent bien plus profondément la manifestation extérieure que dans l'architecture, il ne reste à l'unité abstraite de la

symétrie qu'un champ plus étroit, et nous ne trouvons guère l'égalité et ses règles, avec la roideur qui les caractérise, que dans les commencements de l'art. Plus tard, les lignes libres qui se rapprochent des formes de la nature organique remplacent l'habitude de grouper en pyramides, et constituent le type fondamental qui préside à l'ordonnance des parties. Dans la musique et la poésie, au contraire, la régularité et la symétrie reprennent leur importance. Ces arts, en effet, ont dans la durée des sons un côté tout à fait extérieur, qui n'est susceptible d'aucun autre mode de disposition plus avancé. Ce qui est juxtaposé dans l'espace se laisse facilement embrasser du même coup-d'œil; mais dans le temps, le moment qui précède n'est déjà plus lorsqu'un autre est présent. Par cette disparition et ce retour perpétuel, les instants de la durée se perdent dans la confusion. Or, la régularité de la mesure a pour but d'assujettir cette indétermination à une forme fixe, en marquant un point déterminé à des intervalles égaux, et en maîtrisant ainsi cette succession qui échappait à toute loi.

Il y a dans la mesure un pouvoir magique dont nous pouvons si peu nous défendre que souvent, sans le savoir, en entendant de la musique, nous marquons

la cadence. En effet, ce retour des mêmes intervalles d'après une règle fixe, n'est nullement une chose qui appartienne aux sons et à leur durée en eux-mêmes. Le son comme tel et le temps en lui-même sont indifférents à ce mode régulier de division et de répétition. La mesure apparaît donc comme une pure création de l'esprit; elle éveille la conscience, et la certitude immédiate de quelque chose d'essentiellement subjectif, de notre identité et de notre unité intérieure qui se révèlent à nous dans toute variété et toute multiplicité de phénomènes. La mesure trouve par là un écho jusque dans la partie la plus profonde de l'âme. Néanmoins, ce n'est pas comme expression de l'esprit, de l'âme et du sentiment que les sons sous ce rapport nous émeuvent si profondément; ce n'est pas non plus comme simples sons, c'est cette unité abstraite transportée dans le temps par le sujet, qui répond à l'unité du sujet lui-même. Le même principe s'applique à la mesure du vers et à la rime dans la poésie. La régularité et la symétrie sont encore ici la loi qui préside à l'arrangement des mots, et cette forme extérieure est tout à fait nécessaire. En effet, l'élément sensible se trouve par là enlevé à sa sphère propre, et montre déjà en lui-

même qu'il s'agit de toute autre chose que de l'expression de sentiments communs pour lesquels la durée des sons est indifférente ou arbitraire.

Une semblable régularité, quoique moins rigoureusement déterminée, s'étend plus loin encore, et se mêle, tout en gardant son caractère extérieur, à l'élément interne et vivant de la représentation. Dans une épopée, par exemple, ou dans un drame qui a ses divisions, ses chants, ses actes, etc., il convient de donner aux différentes parties une certaine égalité d'étendue. Il en est de même dans les tableaux pour les divers groupes considérés isolément; mais on doit faire en sorte que le fond n'en éprouve pas une sorte de contrainte, et que la régularité n'apparaisse pas comme la chose dominante.

La régularité et la symétrie, comme unité abstraite destinée à imprimer une forme déterminée à ce qui est purement extérieur dans l'étendue comme dans le temps, ne s'appliquent, comme nous l'avons vu pour le beau dans la nature, qu'à ce qui est du domaine de la *quantité*, à la catégorie des grandeurs. Ce qui n'appartient plus à cette forme extérieure, ce dont elle ne constitue pas l'élément essentiel, rejette donc la domination des rapports de pure quantité, et doit être

déterminé par des lois plus profondes et par l'unité qui leur est propre. Par conséquent plus l'art s'élève au-dessus de cette partie tout extérieure de l'existence, moins il permet à la régularité de présider à ses créations; il ne lui accorde plus qu'une place étroite et un rang subalterne.

L'harmonie dont nous devons également faire mention ici pour la seconde fois, ne se rapporte plus à la simple catégorie de *quantité*. Elle a son principe dans des différences qui tiennent essentiellement à la *qualité*. Ces différences, au lieu de maintenir leur oppposition en face les unes des autres, doivent former entre elles un accord. Dans la musique, par exemple, le rapport de la *tonique*, de la *médiante* et de la *dominante* n'est pas purement un rapport de quantité. La différence réside essentiellement dans les sons eux-mêmes, qui néanmoins s'harmonisent ensemble sans laisser ressortir leur caractère déterminé sous forme d'une opposition perçante et d'une contradiction désagréable. Au contraire, les dissonances ont besoin d'être conciliées. Il en est de même de l'harmonie des couleurs. L'art exige que dans un tableau elles ne soient ni associées arbitrairement en forme de bigarrure, ni combinées

de manière à ce que leur opposition soit simplement effacée; elles doivent être conciliées de telle sorte que l'expression totale révèle un accord plein d'unité.

L'harmonie se retrouve plus particulièrement encore dans une totalité d'éléments qui, d'après la nature de la chose elle-même, rentrent dans un cercle déterminé. Ainsi, la couleur se compose d'un ensemble de couleurs qui constituent ce qu'on appelle les couleurs cardinales. Celles-ci dérivent de l'essence même de la couleur, et ne sont point des mélanges accidentels. Or, une pareille totalité dans l'accord mutuel de ses parties forme un tout harmonique. Dans un tableau, par exemple, doivent se retrouver les couleurs fondamentales, le jaune, le bleu, le vert et le rouge, harmonieusement combinés. Les anciens peintres, sans en avoir conscience, ont tenu compte de cette perfection et en ont observé la loi.

Maintenant comme l'harmonie commence à se dérober à la forme purement extérieure de l'idéal, elle est par là même capable de recevoir et d'exprimer un sens spirituel plus étendu. Ainsi les anciens peintres donnaient aux vêtements de leurs

principaux personnages les couleurs fondamentales dans leur pureté, et aux figures inférieures, au contraire, des couleurs mêlées. La Vierge, par exemple, porte de préférence un manteau bleu, parce que la douce sérénité du bleu répond au calme intérieur et à la douceur de l'âme. Rarement elle a un vêtement rouge qui frappe vivement la vue.

. . . .

2° La deuxième face de l'extériorité s'applique aux matériaux sensibles de la représentation, considérés en eux-mêmes. Ici l'unité consiste dans la *simplicité* et l'uniformité de l'élément matériel pris en lui-même, qui ne doit pas se perdre dans une vague diversité, ni se laisser altérer par le mélange, et en général ne pas s'écarter de la pureté. Cette règle ne s'applique aussi qu'à ce qui est du domaine de l'étendue, à la pureté des contours et des lignes, à la détermination fixe du temps comme, par exemple, à la précision suffisante avec laquelle la mesure doit être marquée, enfin à la pureté des sons et des couleurs. Ainsi les couleurs dans la peinture ne doivent avoir rien de sale et de grisâtre, mais être claires, bien déterminées et simples. La simplicité et la pureté constituent la beauté des couleurs considérées sous le

point de vue exclusivement sensible, et les plus simples sous ce rapport sont celles qui produisent le plus d'effet. Par exemple, le jaune pur qui ne tire pas sur le vert, et le rouge qui ne tient pas du bleu ou du jaune. Le même principe s'applique aux sons. Les vibrations d'une corde sonore, mal tendue ou qui n'a pas été pincée juste, ne rendent qu'un son auquel manque cette sorte de simplicité, un son faux qui se perd dans une foule d'autres. De même le son de la voix humaine doit s'échapper pur et libre de la gorge et de la poitrine, sans être troublé par un bourdonnement accessoire de l'organe. Cette clarté et cette pureté que n'altère aucun mélange, uniforme et soutenue, exempte de vacillations est, sous le rapport exclusivement sensible, ce qui fait la beauté du son et le distingue du bruit ordinaire et du cri. On peut en dire autant du langage et particulièrement des voyelles. Une langue où les voyelles sont nettement déterminées et pures, comme l'italien, est harmonieuse et propre au chant. Les diphthongues, au contraire, renferment toujours un son mixte. Dans l'écriture, les sons élémentaires de la parole sont ramenés à un petit nombre de signes toujours semblables, et qui les présentent dans leur caractère de

simplicité. Mais dans le langage parlé, cette simplicité ne s'efface que trop souvent, de sorte que les dialectes populaires en particulier, comme l'allemand du midi (celui de la Souabe et de la Suisse) ont des sons mixtes qui ne se laissent pas écrire. Il ne faut pas s'en prendre à la langue écrite, mais à l'esprit peu délié du peuple qui la parle.

Ici se termine ce qu'il y a d'essentiel à dire sur la forme extérieure de l'ouvrage d'art. Comme elle ne représente en effet que la face extérieure de l'existence, elle n'est susceptible elle-même que d'une unité tout extérieure et purement abstraite. Mais si l'on s'élève à un point de vue supérieur, l'idéal alors, c'est l'esprit lui-même qui, revêtant la forme de *l'individualité concrète*, passe dans le monde extérieur pour s'y manifester, de sorte que la réalité extérieure doit être pénétrée par ce principe qui se développe en elle avec tous les éléments de sa nature, et qu'elle est appelée à exprimer au dehors. Ici la régularité, la symétrie et l'harmonie ne suffisent plus, et nous sommes ainsi conduits au deuxième point de la détermination extérieure de l'idéal.

II. De l'accord de l'Idéal concret avec sa réalité extérieure (de l'homme avec la nature).

La loi générale qui domine toute cette question est celle-ci : l'homme placé au sein du monde qui l'environne, doit s'y trouver, pour ainsi dire, chez lui, dans sa propre demeure ; de sorte que paraissant familiarisé avec la nature et habitué à tous ses rapports, il se montre libre en face d'elle. Par là se manifeste entre les deux côtés de l'idéal, l'élément interne, (le caractère, la situation, l'action), et l'existence extérieure, non pas une simple coïncidence ou un rapprochement fortuit de deux termes disparates, mais une harmonie intime et une convenance réciproque ; car le monde physique considéré comme réalisation de l'idéal doit renoncer à toute indépendance propre, et ne pas dédaigner cet accord, mais révéler son identité avec ce dont il constitue la manifestation extérieure.

Nous avons à considérer cet accord sous trois points de vue différents.

D'abord l'unité des deux termes peut rester une chose qui est simplement en soi, et apparaître seule-

ment comme un rapport intérieur, un lien caché qui unit l'homme à la nature environnante.

En second lieu, comme l'esprit néanmoins, sous sa forme concrète et individuelle, est le principe et le fond essentiel de l'idéal, son accord avec la réalité extérieure doit aussi apparaître comme émanant de l'activité humaine et produit par elle.

Enfin le monde créé par l'esprit de l'homme constitue à son tour un système complet qui, dans son existence réelle, forme un ensemble d'objets extérieurs avec lesquels les individus qui se meuvent sur ce théâtre doivent rester en harmonie.

1° Pour ce qui concerne le premier point, nous pouvons partir de ce principe : que l'ensemble des objets dont la personne idéale est environnée, n'apparaissant pas ici comme une création de l'activité humaine, est bien encore en effet pour l'homme quelque chose d'extérieur : la *nature extérieure*. Nous devons donc parler d'abord en général de sa représentation dans l'œuvre d'art.

La nature physique, du moment où l'on met en relief sa physionomie extérieure, présente une forme originale et déterminée sous tous les rapports. À moins donc de méconnaître ses droits dans la repré-

sentation, on doit la reproduire avec une scrupuleuse fidélité; ce qui n'empêche pas de respecter la différence entre le réel et l'idéal, comme il a été montré plus haut. En général, c'est le caractère des grands maîtres de représenter aussi la nature extérieure avec une fidélité et une vérité parfaites. Car la nature n'est pas seulement de la terre et du ciel, et l'homme ne plane pas comme l'oiseau dans les airs. Il vit et agit dans un lieu déterminé, dans une contrée qui présente des ruisseaux, des fleuves, une mer, des collines, des montagnes, des plaines, des bois, des vallées, etc. Homère, par exemple, quoiqu'il ne nous donne rien qui ressemble aux descriptions modernes de la nature, nous fait du Scamandre, du Simoïs, des côtes et des golfes de la mer, un tableau si exact que cette même contrée a été de nos jours reconnue géographiquement semblable à celle qu'il a décrite. Au contraire, la misérable poésie de tréteaux, est encore ici comme dans le développement des caractères, pauvre, vide et vaporeuse. Lorsque les *Meistersinger* eux-mêmes mettent en vers les anciennes histoires de la Bible, et qu'ils placent, par exemple, le lieu de la scène à Jérusalem, ils ne donnent que des noms. On trouve un pareil défaut dans le *Livre*

des héros. Otnit chevauche à travers les sapins, combat contre le dragon, sans qu'on entende parler ni d'hommes avec lesquels il soit en rapport, ni de lieux déterminés au milieu desquels il se trouve. On chercherait là en vain quelque chose pour l'imagination. Il n'en est pas autrement même dans le chant des Niebelungen. Nous entendons bien parler de Worms, du Rhin, du Danube; mais c'est toujours le même vague et la même sécheresse. Cependant la détermination parfaite des choses nous les présente par leur côté individuel et vivant. Autrement, ce n'est plus qu'une abstraction qui contredit l'idée même de réalité extérieure qu'elle est censée reproduire.

A ce caractère de détermination et de fidélité, se rattache un degré de développement suffisant pour que nous ayons une image nette et précise de cette nature extérieure. Sans doute les arts particuliers, d'après le mode d'expression qui leur est propre, présentent ici des différences essentielles. La sculpture à cause du repos et du caractère plus indéterminé de ses figures, est moins capable que les autres arts d'atteindre, en ce qui touche l'élément extérieur, à ce degré de développement et de particula-

risation. Chez elle, cet élément ne peut apparaître comme lieu de la scène et nature environnante. Il est représenté par le vêtement, par un ornement de la chevelure, par des armes, par un siége, etc. Cependant plusieurs personnages de l'ancienne sculpture ne se distinguent que par quelque chose de conventionnel dans la forme du vêtement, dans l'arrangement des cheveux, et par d'autres signes du même genre. Mais cette partie conventionnelle ne trouve pas sa place ici; car elle n'appartient pas à l'élément naturel comme tel; elle lui enlève précisément son caractère accidentel, pour lui faire prendre une forme générale et fixe. La poésie lyrique, opposée sous ce rapport à la sculpture, ne représente que les sentiments intérieurs de l'âme; aussi lorsqu'elle emploie les images de la nature extérieure, elle n'a pas besoin d'en faire une description exacte et détaillée. L'épopée, au contraire, racontant des faits positifs, le lieu où ils se sont passés, et la manière dont ils se sont accomplis, est de tous les genres de poésie celui qui est le plus obligé de s'étendre sur la description et la détermination précise du lieu de la scène. De même la peinture, en vertu de son caractère propre, va plus loin que tous les autres

arts dans la représentation de l'élément particulier des choses.

Cependant cette fidélité extérieure ne doit aller dans aucun art jusqu'à reproduire la prose de la nature ni s'égarer dans une imitation servile. Il est encore moins permis à l'artiste d'en faire son objet de prédilection et de lui subordonner les développements que réclament le sujet lui-même, les personnages et les circonstances de l'action. L'extérieur ici ne doit apparaître que dans son harmonie avec l'élément intérieur de la représentation. Par conséquent, il n'a pas le droit de s'approprier une existence indépendante.

C'est là le point essentiel sur lequel il convient de s'arrêter. En effet pour qu'un personnage se montre dans sa véritable réalité, deux choses, comme on l'a vu, sont nécessaires : d'abord lui avec sa personnalité propre, puis la nature qui l'environne et qui doit être sienne. Or, elle ne peut se manifester comme telle, si entre eux ne règne une harmonie intime qui peut être sans doute plus ou moins intérieure et cachée, qui doit même laisser l'accidentel se jouer à la surface, mais sans que l'accord fondamental puisse être détruit. Que l'on considère les héros épiques

dans toutes les situations où ils développent leur caractère moral, dans leur manière de vivre et de sentir, dans leurs passions et leurs actions ; une secrète harmonie, un écho renvoyé de l'homme à la nature, doit annoncer que tous deux forment un même tout. Ainsi l'Arabe ne fait qu'un avec la nature qui l'environne, avec son ciel à lui, ses étoiles, ses brûlants déserts, ses chameaux et son cheval. Il n'est chez lui que dans ce climat, sous cette zône et sur ce sol qu'il habite.

Les héros d'Ossian se distinguent par leur caractère sentimental, leur profonde mélancolie ; mais aussi ils apparaissent toujours au milieu de leurs bruyères, à travers lesquelles souffle le vent, dans leurs nuages et leurs brouillards, sur leurs collines ou dans leurs sombres cavernes. La physionomie de toute cette contrée peut seule nous faire comprendre celle des personnages qui se meuvent sur cette scène, avec la tristesse et le deuil dont leur figure est empreinte, les souffrances de leur âme, leurs combats, leurs visions phantastiques. Ils sont bien là chez eux. Ailleurs ils seraient inintelligibles.

Nous pouvons faire remarquer ici le grand avantage que présentent sous ce rapport les sujets historiques. *A priori*, l'harmonie que nous venons de si-

gnaler, se laisse difficilement tirer de l'imagination, et néanmoins pour peu que la matière le permette, on doit y attacher une grande importance. Sans doute, nous avons l'habitude d'accorder un plus haut prix à une production libre de la pensée, qu'à la mise en œuvre d'un sujet donné. Mais l'invention ne peut aller jusqu'à représenter cet accord d'une manière aussi précise et aussi vraie dans les détails que cela nous est offert par la réalité qui nous donne le caractère national comme résultat de cette harmonie même.

Tel est le principe général qui s'applique à l'unité de l'homme et de la nature, unité considérée comme existant simplement en soi.

2° Il est une seconde espèce d'harmonie qui n'est plus seulement un résultat de la nature des choses, mais une création de l'activité et de l'intelligence humaine.

En effet, l'homme fait servir les objets extérieurs à son usage, se satisfait en eux, et par là, reste en harmonie avec eux. L'accord ne se présente plus comme tout à l'heure sous un aspect *général*, ici tout est *particulier*. Ce sont des besoins particuliers dont la satisfaction réclame des objets déterminés.

Les uns et les autres sont infiniment nombreux et variés ; mais la nature offre une variété plus grande encore. Pour que ces productions se classent et se simplifient, il faut que l'homme transporte en elles les fins propres de son esprit, et leur fasse subir l'empreinte de sa volonté. Par là, il *humanise* tout ce qui l'environne ; il montre que ces choses sont faites pour lui et incapables de conserver, en face de lui, aucune puissance indépendante. Grâce à cette activité qu'il déploie sur les êtres matériels, l'homme apparaît au milieu d'eux, comme chez lui, dans son propre domaine, et cela non plus d'une manière générale, mais dans des rapports spéciaux et déterminés.

La règle générale dont l'art, dans cette sphère, réclame l'observation, peut s'énoncer en peu de mots : l'homme par le côté fini de son être, par les besoins, les désirs et les tendances qui s'y rattachent, est non-seulement en rapport avec la nature, mais il dépend d'elle. Or, cette dépendance, ce défaut de liberté, est incompatible avec l'idéal. Pour être l'objet des représentations de l'art, l'homme doit donc s'être affranchi de cette nécessité, en avoir secoué le joug. La conciliation peut avoir lieu de deux manières :

ou bien la nature en paix avec l'homme et son amie fournit elle-même libéralement ce qu'il lui demande, et au lieu de l'arrêter, de l'entraver, va partout au-devant de ses vœux : ou bien l'homme a des besoins et des désirs que la nature n'est pas en état de satisfaire immédiatement, et alors il doit se procurer par sa propre activité ce qui lui est nécessaire, s'emparer des choses, les approprier à ses desseins, aplanir les obstacles par l'habileté de son génie, et transformer ainsi le monde extérieur, de manière à s'en faire un moyen qui serve à l'accomplissement de toutes ses fins. Sous ce rapport, le mode de conciliation le plus parfait se trouve au point précis où ces conditions se réunissent, c'est-à-dire, lorsque l'habileté de l'homme est secondée par la nature et qu'au lieu d'une lutte violente, où éclate leur mutuelle dépendance, tous deux présentent le spectacle d'un heureux accord et d'un concours harmonieux.

Sous ce point de vue, la misère et le besoin doivent être bannis du domaine de l'art, sans que toutefois les nécessités de la vie humaine soient complétement effacées; car elles sont l'apanage de l'existence finie, et l'art ne peut pas échapper au fini. Sa

tâche est seulement de concilier le mal avec le vrai et le bien. L'homme donne à ses dieux eux-mêmes des vêtements et des armes. Il les représente soumis aux besoins de l'existence terrestre, et ne dédaignant pas de les satisfaire. Le véritable idéal en ce point consiste en ce que l'homme non seulement s'élève au-dessus de ce qu'il y a de sérieux dans la dépendance des choses matérielles, mais se trouve au milieu d'une abondance qui lui permette de se faire comme un jeu des moyens que la nature met à sa disposition, et de conserver par là sa liberté et sa sérénité.

Si l'on approfondit ce principe général, on trouve qu'il présente deux points de vue distincts.

1° D'abord les objets de la nature peuvent être employées à satisfaire un besoin purement *contemplatif*. La parure et les ornements par lesquels l'homme rehausse ou embellit sa personne, et en général, toute la magnificence dont il aime à s'entourer, trouvent ici leur place. Il donne ainsi à voir que tout ce que la nature lui fournit de plus précieux, de plus beau, de plus capable d'attirer les regards, l'or, les pierreries, l'ivoire, les riches vêtements, n'ont rien d'intéressant en eux-mêmes, mais tirent leur

valeur et leur prix de ce qu'ils se montrent en lui ou dans ce qui l'environne, dans ce qu'il aime ou respecte, dans la personne de ses princes, dans les temples et les images de ses dieux.

Il choisit pour cet effet principalement ce qui offre déjà en soi une beauté extérieure, des couleurs éclatantes et pures, la surface polie et resplendissante des métaux, les bois de senteur, le marbre etc. Les poëtes, particulièrement chez les orientaux, ne sont pas avares de pareilles richesses. Elles jouent aussi un grand rôle dans les Niebelungen. Mais l'art ne se contente pas simplement de les décrire, il en dote ses propres œuvres, toutes les fois que les moyens lui en sont donnés, et que cela est convenable. Dans la statue de Pallas à Athènes et dans celle de Jupiter à Olympie, l'or et l'ivoire n'avaient pas été épargnés. Les temples des dieux, les églises, les images des saints, les palais des rois donnent chez tous les peuples un exemple de cette splendeur et de cette pompe; et les nations se réjouissent d'avoir dans leurs divinités le spectacle de leurs propres richesses, comme elles aiment à contempler la magnificence dont s'entourent leurs princes, parce que c'est la leur et qu'elle leur est empruntée.

On peut sans doute attaquer cette sorte de jouissances, par ce qu'on appelle des raisons morales, lorsqu'on songe, par exemple, combien avec le manteau de Pallas on aurait nourri de pauvres Athéniens et racheté d'esclaves. Dans les moments de grande détresse publique, de pareils trésors ont été chez les anciens eux-mêmes consacrés à des buts utiles, comme chez nous ceux des monastères et des églises ont été employés pour la même fin. En outre, ces malheureuses considérations ne s'appliquent pas seulement à quelques ouvrages d'art, mais à l'art lui-même tout entier. En effet, quelles sommes ne coûtent pas à un État une académie des beaux arts, l'achat des objets d'art anciens et modernes, la conservation et l'entretien des galeries, des théâtres, des musées, etc. — Mais malgré tout ce que ces déclamations peuvent offrir de moral et de touchant, elles ne produisent toujours leur effet qu'autant que l'homme fait un retour sur les misères et les nécessités de la vie, ce dont l'art exige précisément que l'on écarte la considération. La gloire pour un peuple est précisément à ce prix, qu'il aura consacré ses trésors à un ordre de jouissances qui, même dans le cercle de la vie

réelle, s'élèvent au-dessus de la sphère du besoin et réclament une noble prodigalité.

2° Mais l'homme n'a pas seulement à orner sa personne et les objets au milieu desquels il vit, il doit encore se servir des choses extérieures pour satisfaire les besoins et réaliser les fins de son activité *pratique*. Ici apparaissent tous les travaux, les peines auxquelles il est condamné sous ce rapport, la dépendance où il est du fini, en un mot, la prose de l'existence humaine. Ici, par conséquent, aussi s'élève la question de savoir jusqu'à quel point et comment cette face de la vie doit être représentée conformément aux exigences de l'art.

La manière la plus naturelle et la plus simple, par laquelle l'art a cherché à échapper à cette classe de besoins physiques, est la conception de ce qu'on appelle *un âge d'or* ou bien un état de choses semblable à celui que nous représente *l'idylle*. En effet, la nature pourvoit alors à tous les besoins de l'homme sans qu'il se donne aucune peine. Celui-ci de son côté, dans son innocence naïve, se contente de ce que les prairies, les bois, les troupeaux, un jardin, une chaumière, peuvent lui offrir pour sa nourriture, son habitation, les agréments et les commo-

dités de la vie; car toutes les passions qui naissent de l'ambition et de l'avarice, et qui dégradent un état plus élevé de la nature humaine, sommeillent encore et se taisent. Au premier coup-d'œil, une pareille situation présente une couleur idéale, et certaines sphères limitées de l'art peuvent s'en contenter; mais si l'on y regarde de plus près, une semblable existence nous paraît bientôt ennuyeuse. Ainsi les écrits de Gessner ne sont plus guère lus, et quand on les lit, on sent qu'on n'est pas chez soi, dans un monde qui est le nôtre; car un genre de vie aussi borné suppose un manque presque total de développement intellectuel; or, il est de l'homme véritable et complet de renfermer en lui-même des penchants trop élevés pour que cette existence, passée dans un commerce exclusif avec la nature et ses productions, puisse le satisfaire. L'homme ne doit pas rester dans cette pauvreté d'esprit que représente l'idylle. Il est né pour le travail, et quel que soit le but auquel le pousse une de ses tendances, c'est par sa propre activité qu'il doit chercher à l'atteindre. Dans ce sens, les besoins physiques réclament déjà un cercle plus étendu et plus varié d'action; ils donnent à l'homme le sen-

timent de la force intérieure qui doit déployer plus tard de plus hautes facultés, et poursuivre des intérêts d'une nature plus profonde.

Néanmoins, l'harmonie entre l'extérieur et l'intérieur doit être maintenue comme le caractère fondamental. Il n'y a par conséquent rien de plus repoussant que de représenter dans l'art le besoin physique porté à sa dernière extrémité. Dante, par exemple, nous retrace en deux traits saisissants de vérité la mort d'Ugolin, expirant dans les tourments de la faim. Lorsqu'au contraire Gerstenberg, dans sa tragédie du même nom, décrit en passant par tous les degrés de l'horrible comment d'abord les trois fils, et enfin le père lui-même, périssent dans cet affreux supplice, il insiste sur des détails qui, sous ce rapport, sont en contradiction complète avec le principe de la représentation dans l'art.

La forme de civilisation qui est l'opposé de *l'état idyllique*, ne présente pas moins d'obstacles à la réalisation de l'idéal. En effet, dans une société civilisée, la longue chaîne qui unit les besoins et le travail, les intérêts et leur satisfaction, se déroule tout entière, dans toute son étendue. Chaque indi-

vidu est impliqué dans une série indéfinie de rapports, par lesquels il dépend des autres, et perd le privilége de ne rien devoir qu'à lui-même. En effet, ce dont il se sert pour son usage personnel n'est en rien son œuvre propre, ou l'est seulement pour une faible partie. Ajoutez à cela que l'activité des individus employés aux travaux manuels, tend de plus en plus à se confondre avec le mouvement d'une machine réglée par des lois générales et uniformes. Alors, au milieu de tout ce développement industriel, de la multiplicité des besoins à satisfaire, et de la complication d'échanges et de déplacements qu'elle occasionne, apparaissent, à côté de la plus affreuse misère et de la plus hideuse pauvreté, des individus affranchis du besoin. Les riches sont dispensés du travail physique, ils peuvent se livrer à la poursuite de plus hauts intérêts, et goûter les émotions qui s'y rattachent. Sans doute, l'homme qui vit ainsi dans l'abondance paraît libre, et il est d'autant mieux délivré de tous les accidents qu'entraîne avec soi l'acquisition de la fortune que l'appât sordide du gain ne l'arrête plus. Mais par là même, il est étranger au milieu des objets qui l'environnent, parce qu'ils ne sont pas son ouvrage. Ils sont tirés du magasin des

choses toutes faites. La plupart ont été confectionnés par des procédés purement mécaniques et par des forces inanimées. Ils n'arrivent à lui que par une longue succession d'efforts, où il n'est pour rien, et qui ont été occasionnés par des besoins différents des siens.

L'état social le plus convenable pour les représentations idéales de l'art, sera donc un troisième, qui tient le milieu entre l'âge d'or ou celui de l'idylle et l'époque d'une civilisation très-avancée. C'est précisément cette forme de la société humaine, que nous avons déjà étudiée plus haut sous un autre aspect comme étant particulièrement favorable à l'idéal, *l'âge héroïque*. Les époques héroïques en effet ne sont plus réduites à cette pauvreté d'intérêts et de jouissances intellectuelles qui caractérise le monde de l'idylle. L'homme est mû par des passions plus profondes, il poursuit des fins plus élevées, et néanmoins les objets qui touchent de près à sa personne et qui servent à la satisfaction de ses besoins, sont encore son œuvre propre. La nourriture est simple et par là moins prosaïque, comme par exemple, le lait, le miel, le vin etc., tandis que le café et les liqueurs fortes rappellent à notre imagination la multitude de moyens qui sont nécessaires pour les préparer. Les héros tuent eux-mêmes le bœuf

qui doit servir au festin et le font rôtir. Ils domptent le cheval qu'ils veulent monter. Tous les instruments ordinaires dont ils ont besoin, ils les façonnent plus ou moins eux-mêmes. La charrue, les armes pour la défense, le casque, la cuirasse, l'épée, la lance sont leur ouvrage, ou ils en savent la fabrication. L'homme alors reconnaît dans tout ce qui sert à son usage, dans tout ce qui l'environne, ses propres créations. Dans ses rapports avec les choses extérieures, il sent qu'il n'a pas affaire à des objets placés en dehors de la sphère où il exerce sa puissance mais à sa véritable propriété.

Au reste, ce développement de l'activité productrice de l'homme qui donne aux objets matériels une forme appropriée à ses besoins, ne doit pas apparaître ici comme un effort pénible, mais comme un travail facile et agréable, qui ne rencontre aucun obstacle et que le mauvais succès ne vient jamais contrarier.

Nous trouvons l'exemple d'un pareil état de choses dans Homère. Le sceptre d'Agamemnon est un bâton de famille que son aïeul a coupé lui-même et qu'il a transmis à ses descendants. Ulysse a façonné de ses mains sa couche nuptiale, et si les armes d'Achille ne sont pas son propre ouvrage, les détails nombreux et

compliqués de la fabrication ont encore été écartés, puisque ces armes ont été travaillées par Vulcain lui-même à la prière de Thétis. En un mot, on voit percer partout la joie d'une invention nouvelle, la fraîcheur de la possession, la conquête de la jouissance. Tout est propre et inhérent à la personne. En tout l'homme a sous les yeux la force de son bras, l'habilité de sa main, la sagesse industrieuse de son esprit, un résultat de son courage ou de sa bravoure.

De cette manière les objets employés à la satisfaction des besoins physiques ne sont pas ravalés au niveau de simples choses extérieures. Nous voyons l'origine vivante de tous ces moyens et la conscience personnelle du prix que l'homme y attache, parce qu'ils ne sont pas pour lui des choses mortes par elles-mêmes ou rendues telles par l'usage, mais les créations les plus personnelles de son activité.

3° Il resterait à parler d'un troisième ordre de réalités extérieures qui environnent l'individu, et avec lesquelles il est appelé à vivre dans une relation intime. Il s'agit de l'ensemble des rapports généraux qui constituent le monde moral, la religion, les lois, les mœurs, le mode d'organisation sociale, l'État, la famille, la vie publique et privée. Car le caractère idéal

ne doit pas seulement être représenté dans la satisfaction des besoins physiques, mais dans la poursuite de ses intérêts propres qui sont ceux de l'esprit.

Sans doute le fond éternel et divin qui en forme la base est immuable et toujours identique ; mais en se développant il revêt une multitude de formes diverses qui tombent dans la sphère des choses particulières, accidentelles ou conventionnelles et participent de la diversité des temps et du caractère des peuples. Par là tout les intérêts de la vie morale constituent une réalité extérieure fixe et positive que l'individu rencontre autour de lui sous la forme de mœurs, d'usages, d'habitudes, etc. Il se trouve en rapport avec elle d'une manière plus étroite encore qu'avec les objets physiques. En général on doit réclamer ici le même accord vivant dont nous avons plus haut étudié la raison et le sens. Un examen plus approfondi est inutile d'autant plus que les points principaux de cette question seront présentés ailleurs sous un autre aspect.

III. De la forme extérieure de l'œuvre d'art dans son rapport avec le public.

Quelque harmonieux et complet que soit en lui-même l'œuvre d'art, il n'existe pas pour lui seul, mais pour nous, pour un public qui le contemple et jouit de son spectacle. Ainsi les acteurs d'un drame ne parlent pas seulement entre eux sur la scène, ils s'adressent aussi à des spectateurs dont ils doivent se faire comprendre. Or, il en est de même de tout objet d'art. Entre lui et l'homme placé en face de lui, s'établit une sorte de dialogue. Sans doute le véritable idéal est intelligible pour tout le monde, puisque dans les principes généraux qui font agir les personnages, hommes ou dieux, nous reconnaissons nos propres intérêts et nos passions. Néanmoins, comme ces personnages apparaissent dans un monde particulier d'intérêts et de circonstances qui a ses idées, ses mœurs, ses usages propres, une nouvelle condition vient s'ajouter aux précédentes. Cette forme extérieure de l'œuvre d'art doit être en harmonie non-seulement

avec les caractères qu'il représente, mais aussi avec nous. Les poëtes, les peintres, les sculpteurs, les musiciens, empruntent presque toujours leurs sujets au passé, et en cela, comme nous l'avons vu, ils trouvent un grand avantage, celui de s'adresser au souvenir qui retrace les choses avec ce caractère de généralité dont l'art a besoin. L'artiste cependant appartient à son temps, dont il partage les idées et les mœurs. Les poëmes homériques, quelle que soit l'opinion que l'on adopte sur Homère, sont postérieurs à la guerre de Troie de plus de quatre siècles, et un intervalle au moins double sépare les tragiques grecs de leurs héros. Il en est de même des Niebelungen et du poëte qui en a rassemblé les divers chants pour en former un tout organique.

Maintenant, sans doute, pour tout ce qui constitue le fond général des passions humaines ou de celles qui sont attribuées aux dieux, l'artiste n'a pas besoin de sortir de chez lui, il le trouve en lui-même; mais les formes extérieures d'une civilisation passée, à laquelle il emprunte des caractères et des faits, ont essentiellement changé, elles lui sont devenues plus ou moins étrangères. En outre, le poëte travaille pour sa nation et pour son

peuple qui a le droit de demander à comprendre son œuvre et à ne pas être transporté dans un monde différent du sien. Les véritables ouvrages d'art, il est vrai, jouissent de l'immortalité; ils sont de tous les temps, et se font goûter de toutes les nations. Néanmoins leur intelligence parfaite suppose de la part des peuples étrangers et des siècles éloignés un certain ensemble de notions géographiques, de connaissances historiques et même d'idées philosophiques.

Dans cette opposition qui se manifeste entre les époques, s'élève la question de savoir comment un ouvrage d'art doit être composé sous le rapport des circonstances extérieures de lieu et de temps qui se rattachent aux habitudes, aux usages, à l'état religieux, moral et social. L'artiste doit-il oublier son siècle, avoir les yeux fixés seulement sur le passé, afin que son œuvre en soit le miroir fidèle, ou bien n'est-il pas autorisé et même obligé à considérer avant tout les idées et les mœurs de son pays et de son temps, et à donner à ses compositions une forme qui leur réponde. On peut formuler ainsi ces deux prétentions opposées : La matière de l'œuvre d'art doit-elle être traitée *objectivement*, c'est-à-dire

conformément à ce qu'elle est en elle-même dans sa réalité historique, ou *subjectivement*, c'est-à-dire être appropriée à la culture intellectuelle, aux mœurs, aux idées, en un mot à l'esprit de l'époque à laquelle appartient l'artiste. Ces deux principes opposés dans leur caractère exclusif conduisent à deux extrêmes également faux que nous allons d'abord considérer brièvement, afin de tirer de leur conciliation le véritable mode de représentation artistique.

1° Pour ce qui est d'abord du mode *subjectif* de représentation dans sa tendance exclusive et absolue, il va jusqu'à enlever au passé sa forme réelle et originale, en un mot son *objectivité*, pour y substituer la manière dont le présent conçoit les choses, et les formes sous lesquelles il se les représente.

Ce défaut peut provenir de l'ignorance même du passé ou de la naïveté de l'artiste qui ne sent pas cette contradiction entre l'objet qu'il nous représente et les choses ou les personnes auxquelles il l'assimile. Dans ce cas, c'est à l'absence de culture intellectuelle qu'il faut attribuer ce défaut. On trouve à son plus haut degré cette espèce de naïveté dans les ouvrages de Hans Sachs. Il a fait de Notre-Sei-

gneur, de Dieu le père, d'Adam, d'Ève et des patriarches, des portraits pleins de fraîcheur et qui respirent la gaîté, mais il les a représentés dans la rigueur du terme comme de vrais bourgeois de Nuremberg. Dieu le père fait l'instruction religieuse aux enfants d'Adam, absolument sur le ton et à la manière d'un maître d'école d'alors. Il leur enseigne le catéchisme, les dix commandements et le Pater, etc. On pourrait citer également les représentations de la passion qui ont été inutilement défendues à plusieurs reprises dans le midi de l'Allemagne. Pilate y apparaît sous les traits et avec la contenance d'un gros bailli plein de morgue, les soldats en usent à l'égard de Jésus-Christ avec toute la grossière familiarité de notre temps. Il est à remarquer que le peuple prend d'autant plus de plaisir à ces sortes de spectacles que sa croyance religieuse est plus vive et plus sincère.

Si cette manière de ramener tout à soi et à son point de vue vient souvent de l'ignorance, elle peut naître aussi d'une cause tout opposée, de l'orgueil que donne la culture de l'esprit, lorsque l'on considère les idées de son temps, les mœurs et les conventions sociales, comme seules convenables et seules

admissibles; par-là, on devient incapable de goûter tout se qui se présente sous une forme différente et avec d'autres caractères. On peut donner pour exemple ce qu'on appelait récemment encore le bon goût classique des Français. Pour exciter de l'intérêt, un sujet devait commencer par être francisé. Tout ce qui portait l'empreinte d'une nationalité étrangère et en particulier la forme du moyen âge, était déclaré de mauvais goût, barbare, et, à ce titre, méprisé et rejeté avec dédain. C'est à tort que Voltaire a dit à ce sujet, que les Français ont perfectionné les ouvrages des anciens; ils les ont seulement nationalisés, et, dans cette transformation, ils ont poussé la répugnance, à l'égard de tout ce qui sentait dans les productions étrangères l'originalité nationale et individuelle, à une exagération d'autant plus grande, que leur goût, résultat parfait d'un esprit de société formé sur le modèle des manières de la cour, exigeait en tout, dans les sentiments et dans leur expression, la régularité et l'uniformité conventionnelle la plus absolue. Ils transportèrent les mêmes scrupules, d'une délicatesse affectée dans leur poésie et dans leur langage. Pour désigner les choses commu-

nes; ils se croyaient presque toujours obligés d'emprunter des périphrases et des circonlocutions. On sait combien ils ont eu de peine à se familiariser avec Shakespeare. Pour le faire supporter sur la scène française, il a fallu retrancher et corriger les passages qui nous plaisent le plus. Voltaire plaisante beaucoup Pindare de ce qu'il a pu dire ἄριστον μὲν ὕδωρ. De cette façon, les héros chinois, américains, grecs ou romains, devaient tous parler et agir comme des courtisans français. Achille, dans l'Iphigénie en Aulide, ressemble de tout point à un prince français. Il n'a rien d'Achille que le nom. Il paraissait sur la scène en costume grec, le casque sur la tête, et revêtu de la cuirasse; mais en habit de marquis, les cheveux frisés et poudrés, avec des talons rouges et des souliers noués avec des rubans de couleur. L'Esther de Racine dut, en partie, son succès du temps de Louis XIV, à ce que le roi Assuérus, arrivant sur le théâtre, ressemblait parfaitement à Louis XIV, entrant dans la grande salle d'audience. Assuérus paraissait en costume à demi oriental; mais poudré de la tête aux pieds, en manteau royal d'hermine, suivi de la foule des chambellans frisés et poudrés, en habit

français, le chapeau à plumes sous le bras, en hauts-de-chausses, et en veste de drap d'or, en bas de soie et en talons rouges. Ce qu'il n'était donné de voir qu'à la cour, et à un petit nombre de gens privilégiés, était offert ici aux yeux de tout le monde : l'*entrée du Roi* mise en vers. L'histoire a été souvent écrite en France, d'après le même principe, non pour la vérité historique en elle-même, mais en vue d'un intérêt de circonstance, pour donner, par exemple, des leçons aux princes, ou faire la satire du Gouvernement. On peut en dire autant de plusieurs pièces de théâtre, qui renferment des allusions plus ou moins directes aux événements du jour, et qui, pour cette raison, sont applaudies avec le plus vif enthousiasme.

Un troisième mode de représentation qui se rapporte au même point de vue, consiste à faire abstraction de ce qui doit faire véritablement le fond de l'œuvre d'art dans les choses du passé et du présent, pour n'offrir aux yeux du public que les accidents insignifiants et les circonstances journalières, telles qu'il les trouve autour de lui dans les relations de la vie commune. C'est, à proprement parler, le côté prosaïque de l'existence. Sans doute, le spectateur

ordinaire est bien là chez lui ; mais l'homme qui aborde une pareille œuvre avec le sentiment et les exigences de l'art, se trouve au contraire dans un monde tout à fait étranger, parce que l'art doit précisément nous enlever à tous ces accidents de notre existence particulière et individuelle. Ce qui manque à ce mode subjectif de représentation, c'est la vertu d'élever l'âme au sentiment et à l'idée de ce qui doit faire l'essence de l'ouvrage d'art, bien que l'on puisse par là produire un certain intérêt en mettant toutes ces choses au niveau des besoins ordinaires du cœur humain et fournir ainsi ample matière aux lieux communs et aux réflexions morales.

Sous tous ces rapports, la représentation est exclusivement *subjective*, elle assimile toute chose à la manière d'être du sujet et méconnaît les droits de l'*objectivité*.

2° La seconde manière de concevoir et de représenter la forme extérieure de la réalité dans l'œuvre d'art, est le contraire de la précédente. Ici on s'efforce de faire revivre le passé en lui conservant autant que possible son caractère original et local, en reproduisant les détails de mœurs et toutes les circonstances extérieures qui s'y rattachent, c'est

par là que les Allemands se sont principalement distingués; car, en tout ce qui tient aux particularités de mœurs étrangères, nous sommes, à l'opposé des Français, les plus soigneux archivistes du monde. Aussi sous ce rapport nous parvenons à retracer avec une grande exactitude les temps et les lieux, les usages et les costumes des différents âges et des divers peuples. La patience nécessaire pour s'identifier, à force d'étude et d'érudition, avec la manière de sentir et de penser des autres nations et des siècles éloignés, ne nous manque pas. Cette capacité de saisir et d'embrasser les faces diverses des choses, de pénétrer et de comprendre l'esprit des différents peuples, nous rend non-seulement tolérants dans le domaine de l'art sur ce qu'il y a d'étrange ou de singulier dans les mœurs qui ne sont pas les nôtres, mais en même temps d'une exigence extrême sur l'exactitude avec laquelle toutes ces choses, qui ne sont cependant pas essentielles, doivent être décrites. Les Français ont un esprit très-souple et d'une grande vivacité, mais quelle que soit la haute culture intellectuelle qui les caractérise, hommes d'action avant tout, ils en ont d'autant moins la patience qu'exige une reconnaissance tranquille des faits.

Pour eux, juger est toujours la première affaire. Nous, au contraire, surtout lorsqu'il s'agit d'ouvrages d'art étrangers, nous prisons avant tout la fidélité du tableau. Les plantes exotiques, les diverses productions de la nature, quel que soit le règne auquel elles appartiennent, les ustensiles de toute espèce et de toute forme, les animaux domestiques, tout, jusqu'aux objets les plus hideux, nous font plaisir à voir. Nous savons également trouver de l'intérêt dans les conceptions les plus étranges, les récits de sacrifices, les légendes de saints avec ce qu'elles renferment de merveilleux et d'absurde, aussi bien que dans les compositions les plus bizarres et les plus irrégulières. De même lorsqu'il s'agit de mettre en scène des personnages, nous pouvons croire que l'essentiel est de les représenter avec leur langage et leur costume national, tels qu'ils ont vécu, avec le caractère particulier de leur temps et de leur nation, leur individualité propre et les rapports qui ont existé entre eux.

En général une pareille manière de concevoir l'art, pour peu qu'elle se maintienne dans son caractère exclusif, finit par rester dans la forme et se borne à la simple exactitude historique. Elle fait

abstraction du fond des choses et de sa valeur intrinsèque aussi bien que du degré de culture intellectuelle, et des sentiments que le spectateur apporte à la représentation. Cependant, ni l'un ni l'autre de ces deux points essentiels ne doivent être négligés. Tous deux veulent être satisfaits. Aussi réclament-ils une troisième manière de comprendre la fidélité historique toute différente de ce que nous avons vu jusqu'ici et qui les mette d'accord. Ceci nous amène à considérer le véritable caractère à la fois *objectif* et *subjectif* que doit présenter l'œuvre d'art.

3° Ce qu'on peut dire d'abord de plus général à ce sujet, c'est que des deux points de vue examinés plus haut, l'un ne doit pas se faire valoir exclusivement au préjudice de l'autre. Toutefois la simple exactitude historique sous le rapport de la couleur locale, des mœurs, des usages et des institutions, doit toujours constituer l'élément subalterne dans l'œuvre d'art, et à ce titre se plier aux exigences du fond dont la condition est de présenter avant tout un véritable intérêt, et d'être vrai pour tous les temps et tous les degrés de culture intellectuelle.

Sous ce rapport on peut dire que les conceptions

suivantes sont en partie défectueuses, et s'écartent du véritable caractère de la représentation artistique.

D'abord la représentation des particularités qui tiennent aux mœurs d'une époque peut être fidèle, exacte et vivante, parfaitement intelligible pour le public de cette époque, sans cesser néanmoins d'être vulgaire et prosaïque, sans qu'il y ait en elle rien de poétique. On rencontre ce défaut dans plusieurs productions de la jeunesse de Goëthe (1), où il avait principalement pour but de donner un démenti aux règles admises jusqu'alors. Il a cherché à produire l'effet principal en reproduisant des scènes prises tout près de nous, par là même faciles à comprendre et d'un intérêt immédiat. Mais l'artifice est si grossier et d'ailleurs ces situations sont en effet prises si près de nous; le fond en est si peu de chose en lui-même qu'elles ne sont que triviales. Cette trivialité nous choque surtout au théâtre parce que nous sommes déjà disposés par les ornements de la salle, par l'éclat des lumières et la parure des

(1) Hégel cite ici une scène du Gœtz de Berlichingen de Goëthe. C. B.

spectateurs, à vouloir trouver là autre chose que la simplicité et la grossièreté des incidents empruntés à la vie commune.

D'un autre côté, il se peut que, par un effet de la culture générale des esprits, la connaissance du passé nous soit devenue assez familière pour que les récits et les fables d'une ancienne mythologie, l'histoire de l'état social et des mœurs de peuples qui ne sont plus, soient entrées dans le domaine de toutes les intelligences. C'est ainsi, par exemple, que l'étude de l'art, de la religion, de la littérature et des usages de l'antiquité, forme la base de notre éducation moderne. Il n'y a pas d'enfant qui, au sortir de l'école, ne connaisse déjà les divinités grecques, les héros de la fable et les principales figures historiques. Nous pouvons donc sympathiser avec ces personnages par la pensée, partager leurs idées et leurs intérêts, qui se confondent avec les nôtres, au moins dans notre imagination, et il n'y a pas de raison pour qu'il n'en soit pas de la mythologie indienne, égyptienne et scandinave, comme de celle de la Grèce. D'ailleurs, dans les conceptions religieuses de tous ces peuples, il y a un fond général, la notion même de l'Être universel,

de Dieu. Mais l'élément déterminé de ces représentations : les divinités particulières grecques ou indiennes, prises en elles-mêmes, n'ont plus aucune vérité pour nous. Nous n'y croyons pas. Elles peuvent encore plaire à notre imagination ; mais rien de plus. Par là, elles restent étrangères à ce qu'il y a de personnel et de profond dans notre conscience. Aussi, n'y a-t-il rien de plus vide et de plus froid que d'entendre dans l'opéra ces exclamations : O dieux ! ô Jupiter ! ou bien des invocations à Isis et à Osiris. Ce n'est rien, quand à cela ne viennent pas s'ajouter des ressorts plus misérables encore, tels que des réponses d'oracles, et rarement voit-on un opéra sans oracles. Dans la tragédie, les oracles sont remplacés par la démence et les visions.

Quant à l'ensemble des faits historiques, qui se rattachent aux mœurs, à la législation, etc., il en est absolument de même. Sans doute, ici, ce sont bien des faits réels ; mais c'est toujours du passé, et si le passé n'a pas un rapport plus intime avec le présent, quelque familière que nous en soit la connaissance, il nous reste étranger. Le passé ne nous inspire pas de l'intérêt, par cela seul qu'il a été. Pour qu'il devienne nôtre, il faut d'abord qu'il

appartienne à la nation dont nous faisons partie nous-mêmes, et qu'ensuite nous puissions regarder, en général, le présent comme sa continuation, et tous ces événements comme une chaîne non interrompue dans laquelle les caractères et les actions forment chacun un anneau essentiel; car l'identité du pays ou du peuple ne suffit pas. Le passé doit être étroitement lié aux mœurs de la société présente.

Dans le poëme des Niebelungen, par exemple, nous sommes bien géographiquement parlant sur le sol de notre patrie; mais les Bourguignons et le roi Etzel sont tellement en dehors de tous les rapports de notre civilisation actuelle et de nos intérêts nationaux, que même sans une grande érudition nous nous sentons plutôt encore chez nous dans les poëmes d'Homère. De même Klopstock a été conduit par un sentiment patriotique à substituer à la mythologie grecque les dieux Scandinaves; mais Wodan, Walhalla et Freia, sont restés pour nous de simples noms qui parlent encore moins à notre imagination, et éveillent en nous moins de sentiments que Jupiter et l'Olympe.

Sous ce rapport, nous devons faire remarquer que les ouvrages d'art ne doivent point être

composés pour être un objet d'étude et une affaire d'érudition. Ils doivent se faire immédiatement comprendre et goûter par eux-mêmes, sans tout cet appareil de connaissances plus ou moins étrangères. Car l'art n'est pas destiné à un petit cercle privilégié de savants et de gens érudits, mais à la nation tout entière prise dans son ensemble. Ce qui est vrai de l'œuvre d'art en général, s'applique en particulier à la réalité historique comme constituant sa forme extérieure. Elle doit également être claire, facile à saisir pour nous tous, hommes avant tout de notre époque et de notre nation, et cela sans qu'il soit besoin de beaucoup d'érudition. En un mot, nous devons nous sentir là chez nous et non en face d'un monde étranger, d'un monde inintelligible.

Ces considérations doivent nous rapprocher du caractère qui constitue la véritable objectivité dans l'ouvrage d'art, et de la manière dont on doit traiter les sujets empruntés au passé pour les mettre en harmonie avec les idées du présent.

Le premier exemple que nous puissions offrir à ce sujet, ce sont les poëmes nationaux. En effet, chez tous les peuples, ils ont cela de propre que

toute leur partie historique appartient à la nation même, et ne renferme pour elle rien d'étranger. Telles sont les épopées indiennes, les chants d'Homère et la poésie dramatique des Grecs. Les Espagnols ont aussi les romances du Cid. Le Tasse, dans la Jérusalem délivrée, a chanté la cause commune de la chrétienté. Camoens, le poëte portugais, raconte la découverte de la route des Indes par le cap de Bonne-Espérance, les nombreux et brillants exploits des héros de la mer, et ces exploits sont aussi ceux de sa nation. Shakespeare a dramatisé les tragiques histoires de son pays, et Voltaire lui-même a fait sa Henriade. Nous aussi, nous sommes revenus de cette fausse idée, de vouloir faire des poëmes épiques avec des sujets empruntés à l'histoire des autres peuples, et qui ne peuvent avoir pour nous aucun intérêt national. Le Roachid de Bodmer et la Messiade de Klopstock sont passés de mode. On a aussi abandonné cet autre préjugé d'après lequel il importerait à la gloire d'une nation d'avoir non-seulement son Homère, son Pindare, mais aussi son Sophocle, etc. Quant aux histoires bibliques, elles sont, il est vrai, présentes à notre esprit, parce que nous sommes familiarisés avec les faits de l'ancien et du nouveau

Testament; mais tout ce qui tient ici aux mœurs et aux usages, reste toujours pour nous quelque chose d'étranger et une affaire d'érudition. Nous n'avons d'ailleurs sous les yeux que le fil prosaïque des événements, et une succession de caractères traditionnels. Dans la mise en œuvre, le langage moderne les dénature encore, et rend le contraste plus choquant. En un mot, il ne nous reste plus, sous ce rapport, qu'une production purement artificielle.

Cependant l'art n'est pas condamné à traiter exclusivement des sujets nationaux ; à mesure que les différents peuples entrent en communication les uns avec les autres, il acquiert dans la même proportion le droit d'emprunter à toutes les nations et à tous les siècles. Néanmoins si le poëte alors se fait le contemporain des siècles éloignés, on ne doit pas lui en savoir gré comme d'un grand effort de génie. Car le côté historique, qui est l'élément extérieur de la représentation, doit être subordonné à l'idée qui en est le fond, n'apparaître que comme accessoire et insignifiant par lui-même, et comme simplement destiné à exprimer la nature humaine et les idées universelles de la raison.

L'essentiel, avant tout, est que l'objet représenté

se fasse immédiatement comprendre; aussi toutes les nations ont-elles maintenu leurs droits vis-à-vis des productions qui, comme œuvres d'art, devaient s'adresser à elles. Elles ont voulu s'y retrouver elles-mêmes, y contempler leur image vivante. C'est dans cet esprit de nationalité que Caldéron a composé sa Zénobie et sa Sémiramis, et que Shakespeare a su donner aux divers sujets étrangers qu'il a traités, l'empreinte du caractère anglais, tout en conservant à celui des autres peuples, des Romains par exemple, ses traits historiques essentiels, qui chez lui sont d'une vérité profonde, inconnue des poëtes espagnols. Les tragiques grecs eux-mêmes ont sous les yeux le temps où ils vivent et la cité à laquelle ils appartiennent. L'OEdipe à Colonne, par exemple, est une tragédie athénienne, non-seulement à cause du lieu de la scène, mais encore parce qu'OEdipe, mourant sur le sol de l'Attique, devait être pour Athènes une sorte de divinité tutélaire. Les Euménides d'Eschyle ont aussi, sous un autre rapport, à cause du jugement de l'Aréopage, un intérêt national pour les Athéniens. Au contraire, la mythologie grecque, malgré l'usage continuel qu'on en a fait sous tant de formes et à tant de re-

prises différentes, depuis la renaissance des lettres et des sciences, n'a jamais pu se naturaliser complétement chez les peuples modernes. L'extension qu'elle a prise n'a pas empêché qu'elle ne soit restée plus ou moins, même dans les arts figuratifs et surtout dans la poésie, froide et inanimée. Il ne vient maintenant à l'esprit de personne, par exemple, de faire un poëme en l'honneur de Vénus, de Jupiter ou de Pallas. La sculpture, il est vrai, est toujours condamnée à ne pouvoir se passer des divinités grecques; mais, pour cette raison même, ses représentations ne sont guère accessibles qu'à un petit nombre d'esprits cultivés : elles ne sont parfaitement comprises que des connaisseurs et des érudits.

En un mot, il est sans doute permis à l'artiste d'emprunter des sujets à toutes les latitudes, aux siècles passés et aux peuples étrangers; il doit même, en général et quant aux traits principaux, conserver à la mythologie, aux mœurs locales et aux institutions, leur caractère historique; mais il ne doit toujours considérer tous ces accessoires que comme un cadre pour ses tableaux, et son devoir est de mettre l'idée qui en fait le fond en harmonie avec l'esprit de son siècle et le génie propre de sa nation.

La nécessité de faire subir cette transformation aux sujets qu'ils sont appelés à traiter, n'impose cependant pas aux différents arts les mêmes conditions. La poésie lyrique, par exemple, dans les chants d'amour, est le genre qui se passe le plus facilement d'une description détaillée de tous ces accessoires historiques, parce que pour elle la chose principale est d'exprimer les sentiments et les mouvements de l'âme en eux-mêmes. Ainsi, dans les sonnets de Pétrarque, nous trouvons très-peu de détails sur la personne de Laure, nous n'avons guère que son nom, qui, encore, pouvait être tout autre. Pour ce qui est des lieux et des autres circonstances, la description s'arrête à ce qu'il y a de plus général, la fontaine de Vaucluse, etc. L'épopée, au contraire, est le genre qui réclame les développements les plus étendus. Ici, les particularités historiques elles-mêmes, si elles sont clairement racontées, si l'exposition en est parfaitement intelligible, nous intéressent vivement; mais ce côté extérieur de la représentation est le plus dangereux écueil pour la poésie dramatique, surtout au théâtre même, où tout s'adresse immédiatement à nous et est offert à nos yeux sous une forme vivante, où nous voulons

nous trouver sur-le-champ au milieu d'objets et de faits connus et qui nous soient familiers. Ici la partie extérieure ou historique de la représentation doit donc rester au plus haut degré une chose secondaire et apparaître comme simple cadre. Dans les pièces historiques de Shakespeare, il y a beaucoup de choses qui nous sont devenues étrangères ou qui n'ont pour nous qu'un médiocre intérêt. A la lecture, ces détails peuvent nous plaire, mais au théâtre il n'en est plus de même. Les critiques et les connaisseurs s'imaginent sans doute que de pareilles raretés historiques doivent être représentées pour elles-mêmes. Ils s'indigneront contre le mauvais goût du public s'il lui arrive de manifester l'ennui qu'elles lui causent; mais l'ouvrage d'art n'est pas fait pour les connaisseurs et les savants; il s'adresse au public, et il va mal aux critiques d'affecter à ce sujet des airs de supériorité; car eux aussi font partie de ce même public, et il peut bien arriver que cette exactitude scrupuleuse dans la description des détails n'ait aussi pour eux aucun véritable intérêt. C'est pour ce motif que les Anglais, par exemple, ne donnent plus des pièces de Shakespeare que les meilleures scènes, celles qui en même temps sont restées parfaitement

intelligibles. Lors donc que l'on représente des œuvres dramatiques empruntées aux nations étrangères, chaque peuple a le droit de demander qu'on leur fasse subir des changements et qu'on les corrige à son usage. Ce qu'il y a de meilleur même sous ce rapport a besoin d'être retouché. On dira sans doute que ce qui est bon en soi doit être de tous les temps et de tous les pays; mais l'œuvre d'art a aussi un côté temporaire et périssable, et c'est cet élément qui a besoin d'être changé et modifié; car le beau se révèle à un autre qu'à lui-même et ceux à qui il se donne en spectacle doivent se reconnaître et se trouver chez eux dans cette partie extérieure de sa manifestation.

Dans cette nécessité d'approprier le passé aux idées contemporaines, se trouve à la fois la raison et l'excuse de ce qu'on a coutume d'appeler *anachronisme* dans l'art, chose regardée ordinairement comme un grand défaut par les poëtes. L'anachronisme cependant ne porte ici que sur des circonstances extérieures. Que Falstaff, par exemple, parle de pistoles, cela est indifférent. La faute serait plus grave si l'on représentait Orphée avec un violon à la main. Un pareil instrument, dont l'invention mo-

derne est connue de tout le monde, transporté dans les âges mythologiques, offrirait une contradiction choquante. On attache maintenant au théâtre une importance prodigieuse à toutes ces choses; les directeurs tiennent beaucoup à la fidélité historique dans le costume et l'accoutrement des personnages; c'est ainsi que dans la *Pucelle d'Orléans* de Schiller on s'est donné beaucoup de peine pour représenter la marche du couronnement, et néanmoins, dans un grand nombre de cas, cette peine est inutile, car il ne s'agit ici que de la partie accessoire et même indifférente du drame. Un anachronisme plus important est celui qui ne concerne pas le costume ni de semblables particularités extérieures, mais résulte de ce que dans un ouvrage d'art les personnages expriment des sentiments et des idées, se livrent à des réflexions, accomplissent des actions qui étaient impossibles, eu égard au degré de civilisation, à la religion et à la pensée générale de l'époque. On dit ordinairement que ce genre d'anachronisme pèche contre le principe du *naturel*, et l'on s'imagine qu'il est contraire à la nature que les personnages représentés parlent et agissent autrement qu'ils ne l'auraient fait de leur temps; mais le naturel

exigé ici d'une manière absolue, entraîne dans de fausses conséquences; car si l'artiste doit faire la peinture des affections et des passions essentielles du cœur humain, bien qu'il doive conserver aux caractères leur individualité, il n'a pas besoin de représenter toutes les circonstances qui s'offrent à nous dans la vie commune. Il doit mettre en lumière chaque sentiment, chaque passion dans une image qui réponde parfaitement à l'idée de la chose. Il n'est poëte qu'à cette condition de connaître le vrai et de le présenter à nos yeux sous une forme vraie. En se conformant à ce principe, il doit par conséquent avoir égard à la culture intellectuelle, aux mœurs et au langage de son temps. A l'époque de la guerre de Troie, les formes de la pensée et toute la manière de vivre étaient bien différentes de celles que nous retrouvons dans l'Iliade. De même le peuple en général et les chefs des anciennes familles royales de la Grèce n'ont jamais pensé ni parlé comme les personnages d'Eschyle; ils ont encore moins approché de la beauté des caractères que nous admirons dans Sophocle. Violer ainsi les règles du naturel est un *anachronisme nécessaire* dans l'art. Sans doute l'idée essentielle qui

fait le fond de l'objet reste bien la même; mais la manière dont elle doit être développée et façonnée dans le travail créateur de la représentation, rend cette métamorphose nécessaire.

Ces changements présentent un tout autre caractère, lorsqu'on transporte les conceptions religieuses et morales d'une civilisation plus avancée, dans une époque ou chez un peuple dont les idées sont toutes différentes ou sont en contradiction avec elles. Pour donner un exemple, ce retour profond de la conscience sur elle-même qui précède la détermination morale, le remords avec ses tortures et ses déchirements intérieurs, appartiennent à la culture morale des temps modernes. Le caractère héroïque ne connaît pas l'inconséquence du remords, il ne revient pas sur l'action irrévocablement accomplie. Oreste n'a aucun remords d'avoir assassiné sa mère; les furies vengeresses de l'action même le poursuivent, il est vrai; mais les Euménides ne sont en même temps représentées que comme puissances générales; nous ne reconnaissons pas en elles ces serpents intérieurs qui dévorent le cœur du coupable. Ce qu'il y a ainsi de plus profond dans l'esprit d'une époque et d'un peuple, ce qui forme

en quelque sorte le noyau d'une civilisation, le poëte doit le connaître, et quand c'est à ce point central qu'il a transporté l'opposition et la contradiction, il a commis un anachronisme d'un ordre plus élevé. Sous ce rapport, on doit donc exiger de l'artiste qu'il se fasse le contemporain des siècles passés, qu'il se pénètre de leur esprit et s'identifie avec celui des peuples étrangers; car si la substance de ces idées est vraie en elle-même, elle reste claire pour tous les temps. Mais vouloir reproduire avec une exactitude scrupuleuse l'élément extérieur de l'histoire avec tous ses détails et ses particularités, en un mot toute cette rouille de l'antiquité, c'est là l'œuvre d'une érudition puérile qui ne s'attache qu'à un but superficiel. Il est vrai que, même sous ce rapport, on doit désirer la fidélité dans les traits principaux, mais il ne faut pas enlever à l'art le droit qu'il a de flotter entre la réalité et la fiction.

Ce qui précède suffit pour nous donner une idée nette de la manière dont l'artiste doit approprier le passé aux idées du présent, et accommoder à l'esprit national d'un peuple les formes extérieures d'une civilisation étrangère, en un mot pour faire com-

comprendre ce qui constitue la véritable *objectivité* dans l'œuvre d'art. L'art doit nous révéler les intérêts les plus élevés de l'esprit et de la volonté, l'essence de la nature humaine, ce qui fait sa grandeur et sa force, nous ouvrir les profondeurs de l'âme. Que cette idée rayonne à travers toutes les formes extérieures de la représentation, qu'on entende cette voix résonner sans cesse avec son accent toujours le même, et qu'elle domine tout le reste : voilà le principal, ce dont il s'agit essentiellement. La véritable objectivité fait ressortir le *pathétique* d'une situation, le caractère qui en est la substance ; elle met en scène la riche et puissante individualité dans laquelle les moments essentiels du développement de l'esprit sont vivants et réalisés au dehors. C'est là le fond du tableau ; il exige en outre, en général, un cadre convenable, un sujet particulier d'une délimitation précise et qui soit intelligible par lui-même. La donnée fondamentale est-elle trouvée et développée comme principe de l'idéal, l'œuvre d'art est *objectif*, et vrai d'une manière absolue, que les particularités extérieures soient historiquement exactes ou ne le soient pas. Alors aussi l'œuvre d'art parle à notre âme, il répond à notre nature intérieure, à

notre véritable *subjectivité*, il se confond avec nous et devient notre propriété la plus intime. En effet, le sujet a beau, quant à sa forme immédiate, être emprunté aux siècles depuis longtemps écoulés, le fond, qui ne change pas, c'est la nature humaine, c'est l'esprit qui se manifeste en elle, le principe invariable des choses, la puissance universelle. Sa représentation ne peut manquer de produire son effet, parce que, si cette puissance existe hors de nous, elle réside aussi en nous, elle remplit notre âme. L'élément extérieur ou historique, au contraire, est le côté périssable des choses; nous devons chercher à le rapprocher de nous dans les ouvrages d'art appartenant à des siècles éloignés, et même savoir le négliger dans les œuvres contemporaines. Ainsi les psaumes de David, cette magnifique célébration de la toute-puissance du Seigneur, de sa bonté ou de sa colère, la profonde douleur des prophètes, ont encore aujourd'hui pour nous la même vérité et sont d'un intérêt toujours présent, quoique Babylone et Sion ne soient plus.

En face d'une pareille *objectivité*, l'individu doit renoncer à la fausse prétention de se retrouver dans l'ouvrage d'art avec toutes les particularités et les

circonstances de sa vie personnelle. Lorsque *Guillaume Tell* fut représenté pour la première fois à Weimar, il n'y eut pas un Suisse qui fût content de la pièce. De même on a vu des hommes ne pas reconnaître dans les plus beaux chants d'amour, leurs propres sentiments, et, pour cette raison, trouver la description fausse, comme d'autres qui ne connaissaient l'amour que d'après les romans, ne croyaient pas être aimés en réalité avant qu'ils eussent rencontré en eux et dans l'objet aimé les mêmes sentiments et les mêmes situations romanesques.

III. — DE L'ARTISTE.

Dans cette première partie de l'Esthétique nous avons considéré d'abord *l'idée* abstraite du beau, ensuite sa manifestation imparfaite dans la beauté de la *nature*, pour nous élever ainsi à *l'idéal* comme étant la réalisation adéquate du beau. Dans cette troisième sphère, nous avons traité 1° de l'idéal dans sa généralité, ce qui nous a conduit 2° à sa représentation sous une forme déterminée. Mais comme l'œuvre d'art est une création de l'esprit, il a besoin d'un sujet qui le tire de sa propre activité, et qui destine cette production émanée de lui à un autre qu'à lui-même, à un public fait pour la contempler et la sentir. Cette activité personnelle qui enfante l'œuvre d'art, c'est l'imagination de l'artiste. Pour compléter ce que nous avons à dire de l'ouvrage d'art, nous devons donc parler de cette *troisième* face de l'idéal. Cependant nous n'avons guère à la mentionner que pour dire qu'elle sort du cercle de la science philosophique ou qu'elle fournit tout au

plus matière à un petit nombre de règles générales, bien que l'on entende souvent demander où l'artiste prend ses données, ses conceptions et les formes par lesquelles il les réalise. On peut avoir là-dessus une sorte de recette, des règles qui prescrivent comment on doit s'y prendre, dans quelles circonstances, dans quelles dispositions de l'âme il faut se placer pour produire quelque chose de semblable. C'est ainsi que le cardinal d'Este demandait à l'Arioste, au sujet de son Roland furieux « Maître Louis, où » avez-vous donc pris toute cette damnée histoire? » Raphaël, dans une lettre que tout le monde connaît, répondit à une question analogue, « qu'il travaillait d'après *une certaine idée.* »

Nous pouvons considérer l'activité de l'artiste sous trois points de vue principaux.

1° Nous chercherons d'abord à fixer l'idée que l'on doit se faire du *génie* de l'artiste et de l'*inspiration*.

2° Nous examinerons en second lieu cette activité créatrice par son côté *objectif*.

3° Enfin nous chercherons à tirer de la conciliation de ces deux termes le caractère de la véritable *originalité*.

I. Imagination, Génie, Inspiration.

La question du génie doit être traitée ici d'une manière spéciale; car le terme de génie est une expression générale qui s'emploie pour désigner non-seulement l'artiste, mais les grands capitaines, les grands princes comme aussi les héros de la science. Nous pouvons encore distinguer trois points particuliers.

I. De l'Imagination.

On doit bien se garder de confondre l'imagination (Phantasie) avec la capacité purement passive de percevoir et de se rappeler les images (Einbildungskraft). L'imagination est créatrice.

Ce pouvoir de créer suppose d'abord un don naturel, un sens particulier pour saisir la réalité et ses formes diverses, une attention qui, sans cesse éveillée sur tout ce qui peut frapper les yeux et les oreilles, grave dans l'esprit les images variées des

choses, en même temps la mémoire qui conserve tout ce monde de représentations sensibles. Aussi l'artiste ne doit pas, sous ce rapport, s'en tenir à ses propres conceptions, il doit quitter cette pâle région que l'on appelle vulgairement l'idéal, pour entrer dans le monde réel. Un début idéaliste dans l'art et la poésie est toujours suspect; c'est dans les inépuisables trésors de la nature vivante et non dans les généralités abstraites que l'artiste doit prendre la matière de ses créations, parce qu'il n'en est pas de l'art comme de la philosophie; ce n'est pas la pensée pure, mais la forme extérieure du réel qui fournit l'élément de la production. L'artiste doit donc vivre au milieu de cet élément. Il faut qu'il ait beaucoup vu, beaucoup entendu et beaucoup retenu (en général les grandes intelligences se distinguent presque toujours par une grande mémoire), ensuite tout ce qui intéresse l'homme reste gravé dans l'âme du poëte. Un esprit profond étend sa curiosité sur un nombre infini d'objets. Goëthe, par exemple, a commencé ainsi, et pendant toute sa vie il n'a cessé d'agrandir le cercle de ses observations. Ce don naturel, cette capacité de s'intéresser à tout, de saisir le côté individuel et

particulier des choses et leurs formes réelles, aussi bien que la faculté de retenir tout ce qu'on a vu et observé, est la première condition du génie. A la connaissance suffisante des formes du monde extérieur, doit se joindre celle de la nature intime de l'homme, des passions qui agitent son cœur et de toutes les fins auxquelles aspire sa volonté. Enfin, outre cette double connaissance, il faut que l'artiste sache encore comment l'esprit s'exprime au dehors dans la réalité sensible et se manifeste dans le monde extérieur.

Mais l'imagination ne se borne pas à recueillir les images de la nature physique et du monde intérieur de la conscience; pour qu'un ouvrage d'art soit vraiment idéal, il ne suffit pas que l'esprit, tel que nous le saisissons immédiatement en nous, se révèle dans une réalité visible; c'est la vérité absolue, le principe rationnel des choses qui doit apparaître dans la représentation. Or, cette idée qui fait le fond du sujet particulier que l'artiste a choisi, non-seulement doit être présente dans sa pensée, l'émouvoir et l'inspirer, mais il doit l'avoir méditée dans toute son étendue et sa profondeur; car sans la réflexion, l'homme ne parvient pas à savoir véritablement ce

qu'il renferme en lui-même. Aussi remarque-t-on dans toutes les grandes compositions de l'art que le sujet a été mûrement étudié sous toutes ses faces, longtemps et profondément médité. D'une imagination légère il ne peut sortir une œuvre forte et solide. On ne peut pas dire cependant que le vrai en toutes choses, qui est le fond commun de l'art et de la philosophie comme de la religion, doit être saisi par l'artiste sous la forme d'une pensée philosophique. La philosophie ne lui est pas nécessaire, et s'il pense à la manière du philosophe, il produit alors une œuvre précisément opposée à celle de l'art, quant à la forme sous laquelle l'idée nous apparaît; car le rôle de l'imagination se borne à révéler à notre esprit la raison et l'essence des choses, non dans un principe ou une conception générale, mais dans une forme concrète et dans une réalité individuelle. Par conséquent tout ce qui vit et fermente dans son âme, l'artiste ne peut se le représenter qu'à travers les images et les apparences sensibles qu'il a recueillies, tandis qu'en même temps il sait maîtriser celles-ci pour les approprier à son but et leur faire recevoir et exprimer le vrai en soi d'une manière parfaite. Dans ce

travail intellectuel qui consiste à façonner et à fondre ensemble l'élément rationnel et la forme sensible, l'artiste doit appeler à son aide à la fois une raison active et fortement éveillée et une sensibilité vive et profonde. C'est donc une erreur grossière de croire que des poëmes comme ceux d'Homère se sont formés comme un rêve pendant le sommeil du poëte. Sans la réflexion qui sait distinguer, séparer, faire un choix, l'artiste est incapable de maîtriser le sujet qu'il veut mettre en œuvre, et il est ridicule de s'imaginer que le véritable artiste ne sait pas ce qu'il fait. En outre, il doit avoir fait subir à ses sentiments une forte concentration.

Grâce à cette vive sensibilité qui pénètre et anime l'ensemble de la composition, l'artiste s'assimile son sujet et la forme dont il veut la revêtir, il se l'approprie, la convertit dans sa substance la plus intime; car le fait de contempler simplement les images des objets les éloigne de nous, leur fait prendre l'aspect de choses extérieures; c'est la sensibilité qui les rapproche de nous et les identifie avec nous. Sous ce rapport, l'artiste doit avoir non-seulement beaucoup vu et observé dans le monde qui l'environne, avoir fait connaissance avec les phénomènes extérieurs et

intérieurs ; mais de nombreux et grands sentiments ont dû germer et s'être développés dans son sein, son esprit et son cœur avoir été profondément saisis et remués; il faut qu'il ait beaucoup agi et beaucoup véeu, avant d'être en état de réveler les mystères de la vie dans ses propres œuvres. Aussi le génie fermente et bouillonne dans la jeunesse, comme on en voit un exemple dans Schiller et dans Goëthe; mais ce n'est qu'à l'âge mur et à la vieillesse qu'il appartient de produire l'œuvre d'art dans sa vraie maturité et sa perfection.

II. Du Talent et du Génie.

Cette activité productrice de l'imagination par laquelle l'artiste représente une idée sous une forme sensible dans une œuvre qui est sa création personnelle, c'est ce qu'on nomme le génie, le talent, etc.

Nous avons déjà examiné quels sont les principaux éléments dont se compose le génie. Le génie est la capacité générale de produire de véritables ouvrages d'art, aussi bien que l'énergie nécessaire

pour leur réalisation et leur exécution. Cette faculté et cette énergie émanent toutes deux de la personnalité de l'artiste, elles sont essentiellement *subjectives*; car il n'y a qu'un sujet ayant conscience de lui-même et capable de se poser comme but une pareille création, qui puisse produire spirituellement. Cependant on a coutume d'établir une distinction entre le génie et le talent, et en réalité l'un et l'autre ne sont pas immédiatement identiques, quoique leur identité soit nécessaire pour la parfaite création artistique. En effet, l'art, par cela même qu'il doit revêtir ses conceptions d'une forme individuelle et les réaliser dans une manifestation sensible, réclame pour chaque genre *particulier* une capacité *particulière*. On peut appeler une pareille disposition, le talent. Ainsi l'un a un talent par lequel il excelle à jouer de tel instrument de musique, un autre est né pour le chant, etc. Néanmoins le simple talent, renfermé dans une aussi étroite spécialité, ne peut produire que des résultats d'une habile exécution. Pour être parfait, il exige la capacité générale pour l'art et l'inspiration que le génie seul peut donner. Le talent sans le génie ne va pas au delà de l'habileté.

Le talent et le génie, dit-on ordinairement, doivent être innés dans l'homme. Cette opinion a un côté vrai, mais, sous un autre rapport, elle n'en est pas moins fausse; car l'homme, comme tel, est aussi né pour la religion, pour la réflexion, pour la science; en d'autres termes, comme homme, il a la faculté de s'élever à l'idée de Dieu et d'arriver à la connaissance scientifique des choses. Il n'a besoin pour cela que d'être né et d'avoir été formé par l'éducation et l'étude. Mais il en est autrement pour l'art. Celui-ci exige une disposition toute spéciale dans laquelle un élément, qui ne relève que de la nature, joue un rôle essentiel. En effet, comme la beauté est l'idée réalisée sous une forme sensible, et que l'œuvre d'art manifeste l'esprit aux sens dans la perception immédiate d'une réalité visible, l'artiste ne doit pas seulement élaborer sa pensée dans son intelligence et sa raison; son imagination et sa sensibilité doivent être en jeu en même temps; en outre l'idée doit se déposer dans un des divers genres de matériaux empruntés au monde sensible. La création artistique renferme donc, comme l'art en général, un élément qui appartient à la nature, et cet élément c'est celui que le sujet

ne peut tirer de sa propre activité, il doit le trouver immédiatement en lui-même. Dans ce sens seulement on peut dire que le génie et le talent doivent être innés.

De même les différents arts sont en rapport avec le génie national et les dispositions naturelles propres à chaque peuple. Le chant et la mélodie appartiennent aux Italiens comme un don de la nature. Chez les peuples du nord au contraire, la musique et l'opéra, bien que ces deux arts aient été quelquefois cultivés par eux avec un grand succès, ne se sont pas plus complétement naturalisés que les orangers. Aux Grecs appartient la plus belle forme du poëme épique et surtout la perfection dans la sculpture. Les Romains au contraire n'ont possédé en propre aucun des arts; ils ont transporté sur leur sol ceux de la Grèce. De tous les arts, la poésie est le plus universellement répandu, elle doit cet avantage à la simplicité de l'élément sensible (1) qui lui fournit ses matériaux et à la facilité de les mettre en œuvre. Dans le cercle de la poésie, le chant populaire porte au plus haut degré l'empreinte

(1) Le son articulé. *C. B.*

du genre national et se rattache le plus intimement au côté *naturel*. Aussi il appartient aux temps où la culture intellectuelle est le moins avancée et il conserve au plus haut point le caractère de naïveté qui est celui de la nature. Goethe par exemple, a produit des œuvres d'art dans tous les genres de poésie et sous toutes les formes, mais ce qu'il a fait de plus intime et de moins réfléchi ce sont ses premières poésies lyriques; c'est là qu'on sent le moins la culture. Les Grecs modernes sont encore maintenant un peuple poëte et chanteur. L'exploit militaire du jour ou de la veille, la mort d'un brave, les circonstances qui l'ont signalée, les funérailles, chaque aventure, chaque nouvel acte d'oppression de la part des Turcs, tout devient pour eux sujet de chant poétique, et plusieurs exemples prouvent que souvent le jour même de la bataille, des hymnes avaient été composés et chantés pour célébrer la nouvelle victoire. Fauriel a publié des *chants de la Grèce moderne*, recueillis en partie de la bouche des femmes, des nourrices et des petites filles qui ne pouvaient trop s'étonner que l'on admirât leurs chansons. De cette manière, l'art dans un genre spécial de ses productions se trouve lié

à la nationalité particulière des peuples. Ainsi l'Italie est encore la terre natale des improvisateurs; ces derniers sont quelquefois d'un talent surprenant : un Italien encore maintenant improvise des drames en cinq actes, et ce ne sont pas des lieux communs appris et qui s'appliquent à chaque sujet, tout sort de la connaissance des passions humaines, de celle des situations et d'une inspiration profonde, vive et soudaine. Un pauvre improvisateur, après avoir longtemps improvisé, parcourait les rangs de la foule pour recueillir des assistants quelques pièces de monnaie dans un mauvais chapeau, mais il était encore tellement emporté par son enthousiasme qu'il ne pouvait cesser de déclamer. Il continua si bien de gesticuler des bras et des mains, qu'à la fin, tout l'argent qu'il venait de ramasser tomba par terre.

Puisque le génie présente un côté par où il est un don de la nature, un troisième caractère qui doit le distinguer est la facilité de production intellectuelle et l'adresse technique à manier les matériaux propres à chacun des arts pris en particulier. On parle beaucoup, sous ce rapport, pour ce qui concerne le poëte, des entraves de la rime

et du mètre, ou quand il s'agit du peintre, des nombreuses difficultés que présentent le dessin, la connaissance des couleurs, des ombres et de la lumière, etc., comme d'autant d'obstacles à l'invention et à l'exécution. Sans doute, tous les arts ont pour condition une longue étude et une application soutenue, une habileté exercée en tous sens et sur tous les points; cependant, plus le talent ou le génie est grand et riche, moins il éprouve de peine à acquérir cette habileté nécessaire pour la production; car le véritable artiste a un penchant naturel et un besoin immédiat de donner une forme à tout ce qu'il éprouve et à tout ce que son imagination lui représente; c'est là sa manière de sentir et de concevoir à lui qu'il trouve sans effort en lui-même, comme l'organe le plus propre pour exprimer sa pensée. Un musicien, par exemple, ne peut manifester ce qui l'émeut le plus profondément que dans des mélodies : ce qu'il ressent se transforme sur-le-champ en sons harmonieux. Le peintre emploiera les formes visibles et les couleurs. Le poëte, un genre particulier de représentation qui s'adresse plus immédiatement à l'esprit et revêt ses images de mots et des sons articulés de

la voix. Ce don de représenter, l'artiste ne le possède pas seulement comme faculté purement spéculative d'imaginer et de sentir, mais encore comme disposition pratique, comme talent naturel d'exécution. Ces deux choses sont réunies dans le véritable artiste. Ce qui vit dans son imagination lui vient ainsi en quelque sorte dans les doigts, comme il nous vient à la bouche de dire ce que nous pensons, ou comme nos pensées les plus intimes, nos idées et nos sentiments apparaissent immédiatement sur notre physionomie, dans le maintien, les gestes et les attitudes du corps. Dès lors le véritable génie a bientôt fait de se rendre facile la partie extérieure de l'exécution technique, et il a su tellement maîtriser les matériaux en apparence les plus pauvres et les plus rebelles, que ceux-ci sont forcés de recevoir et de représenter les conceptions les plus intimes de son imagination. Cette disposition naturelle que l'artiste trouve en lui-même, il doit sans doute la développer par l'exercice, pour arriver à une habileté parfaite; cependant la faculté immédiate d'exécution ne doit pas moins être chez lui un don naturel, sans quoi l'habileté simplement apprise ne peut aller jusqu'à produire un ouvrage d'art réellement

vivant. Ainsi, conformément à l'idée même de l'art, ces deux parties intégrantes de la composition, la production intérieure et sa réalisation se donnent la main et sont inséparables.

III. De l'Inspiration.

L'état de l'âme dans lequel se trouve l'artiste au moment où son imagination est en jeu et où il réalise ses conceptions, est ce qu'on a coutume d'appeler inspiration.

La première question qui s'élève au sujet de l'inspiration est celle de son origine. Les opinions les plus opposées ont été émises sur ce point.

D'abord comme le génie, en général, résulte de l'étroite union de deux éléments, l'un qui relève de l'esprit, l'autre qui appartient à la nature, on a cru aussi que l'inspiration pouvait être produite principalement par l'excitation sensible; mais elle n'est pas un simple effet de la chaleur du sang. Le champagne ne donne pas encore la poésie. « Je me suis » trouvé en Champagne, dit Marmontel, dans une

» cave en présence de plus de six mille bouteilles ; et » je puis assurer qu'il ne s'en est échappé pour moi » rien de poétique. » De même le meilleur génie peut aller respirer l'air frais du matin et la brise du soir, étendu mollement sur un gazon verdoyant, sans qu'il sente pour cela le moins du monde une douce inspiration s'insinuer dans son âme.

D'un autre côté l'inspiration se laisse encore moins évoquer par la réflexion : celui qui se propose d'avance d'être inspiré pour faire un poëme, peindre un tableau ou composer une mélodie sans porter déjà en lui-même le principe d'une excitation vivante et qui est obligé alors de chercher çà et là un sujet dont le besoin seul détermine le choix, malgré tout le talent possible, ne sera jamais capable d'enfanter une belle conception et de produire un ouvrage d'art solide et durable. Ce n'est ni l'excitation purement sensible, ni la volonté et le propos délibéré qui procurent l'inspiration ; employer de tels moyens, prouve seulement qu'aucun véritable intérêt n'est venu s'emparer de l'âme et de l'imagination de l'artiste. Si, au contraire, le penchant qui le sollicite à produire est d'une nature légitime, c'est qu'alors l'intérêt dont nous parlons s'est déjà préala-

blement porté sur un objet déterminé, sur une idée particulière et s'y est fixé d'avance.

La vraie inspiration s'allume donc sur un sujet déterminé que l'imagination saisit pour l'exprimer sous une forme artistique, et elle constitue la situation même de l'artiste pendant le travail combiné de la pensée et de l'exécution matérielle, car l'inspiration est également nécessaire pour ces deux sortes d'activités.

Ici s'élève la question de savoir de quelle manière un sujet doit s'offrir à l'esprit de l'artiste pour pouvoir exciter en lui l'inspiration. Sur ce point encore les avis sont différents. D'un côté, en effet, on entend souvent demander que l'artiste sache puiser son sujet en lui-même. Sans doute, il peut en être ainsi, lorsque le poëte, par exemple, « chante comme l'oiseau qui habite sur la branche. » Ici la seule disposition de son âme à la joie lui fournit à l'intérieur un motif et une matière, car le sentiment du bonheur et de la gaieté, pour jouir de lui-même, a besoin de se manifester au dehors. Aussi « le chant qui s'échappe spontanément de la poitrine est le prix du chant, sa riche récompense. » D'un autre côté cependant, les plus grands ouvrages d'art ont été

composés à l'occasion d'une circonstance tout à fait extérieure. Ainsi la plupart des odes de Pindare ont été commandées. Il en est de même des édifices et des tableaux. Maintes et maintes fois le but et le sujet ont été fournis à l'artiste qui a dû ensuite s'inspirer comme il a pu. Il y a plus, on entend souvent les artistes se plaindre de ce qu'ils manquent de sujets à traiter. Cette donnée extérieure dont la rencontre est nécessaire pour la production, joue ici le rôle de l'élément *naturel et sensible* qui fait partie du talent et qui doit, par conséquent, se manifester aussi au commencement de l'inspiration. La position de l'artiste sous ce rapport est celle-ci; de même que son talent relève de la *nature*, il doit se trouver en rapport avec un sujet donné et trouvé d'avance. Il est alors sollicité par une occasion ou une circonstance extérieure comme Shakespeare par exemple, l'a été par des récits populaires, d'anciennes ballades, des nouvelles, des chroniques. Il éprouve le besoin de mettre en œuvre cette matière et d'y déposer l'empreinte de son génie. La cause qui fournit l'occasion de produire peut donc venir entièrement du dehors, et la seule condition importante, c'est que l'artiste soit saisi d'un intérêt réel et vrai, qu'il

sente l'objet s'animer dans sa pensée. L'inspiration du génie vient ensuite d'elle-même. Un véritable artiste dont l'âme est vivante trouve dans cette vitalité même mille occasions de déployer son activité et de s'inspirer, occasions sur lesquelles d'autres passent avec indifférence.

Si nous demandons maintenant en quoi consiste l'inspiration artistique en elle-même, elle n'est autre chose que d'être rempli et pénétré du sujet que l'on veut traiter, d'être présent en lui et de ne pouvoir se reposer avant de l'avoir marqué du caractère et revêtu de la forme parfaite qui en fait un œuvre d'art.

Mais maintenant si l'artiste doit s'approprier son sujet, se l'identifier, il doit aussi de son côté savoir oublier sa propre individualité et ses particularités accidentelles pour s'absorber tout entier en lui, de manière à devenir comme la forme vivante dans laquelle l'idée qui s'est emparée de son imagination s'organise et se développe. Une inspiration dans laquelle l'individu se pose avec orgueil et se fait valoir comme individu, au lieu d'être simplement l'organe et l'activité vivante de la chose elle-même, est une mauvaise inspiration. Ce point nous conduit à ce qu'on appelle *l'objectivité* dans les créations artistiques.

II. De l'objectivité de la représentation.

Dans le sens ordinaire du terme, on entend par *objectivité* le caractère que présente l'ouvrage d'art, lorsque son sujet est conforme à la réalité, telle que nous la trouvons dans la nature, et s'offre ainsi à nous sous des traits qui nous sont connus. Si nous nous contentons d'une pareille objectivité, le véritable artiste sera celui qui saura reproduire la réalité commune ; mais le but de l'art est précisément de dépouiller le fond aussi bien que la forme, de ce qu'ils ont d'ordinaire et de prosaïque, de dégager par l'activité créatrice de l'esprit l'élément rationnel des choses, leur essence, pour la représenter dans une image idéale et vraie. Sans doute l'imitation peut être vivante en elle-même et emprunter à cette animation intérieure un grand attrait ; mais si un fond idéal et pur lui manque, elle ne peut produire la véritable beauté dans l'art. L'artiste ne doit donc pas s'attacher à la simple objectivité extérieure, parce qu'elle est vide, parce qu'il y chercherait en

vain l'idée substantielle que doivent renfermer ses œuvres.

Une autre manière de concevoir l'objectivité consiste à ne plus se proposer simplement pour but de reproduire la forme extérieure des choses. Ici l'artiste a dû saisir son sujet dans la partie la plus intime et la plus profonde de son âme; mais ce sentiment intérieur reste enfermé et concentré à un tel point, qu'il ne peut arriver à une conscience claire et nette de lui-même, ni se développer. Aussi le pathétique se borne à le laisser percer partout dans les formes extérieures qui le révèlent, mais sans avoir la force et l'art nécessaires pour manifester complétement l'idée qu'il renferme. Les poésies populaires, en particulier, appartiennent à ce genre de représentation. Sous leur simplicité extérieure, on entrevoit un sentiment vaste et profond qui est l'âme de ces chants et qui ne peut néanmoins s'exprimer clairement, parce qu'ici l'art n'est pas encore arrivé à un degré de développement assez avancé pour qu'il puisse mettre au jour sa pensée dans des formes d'une parfaite transparence. Le cœur comme refoulé sur lui-même et oppressé de ce qu'il éprouve, pour se rendre intelligible au cœur, offre un reflet de lui-même dans

une foule de symboles extérieurs, qui sans doute sont très-expressifs, mais ne peuvent toujours qu'effleurer légèrement la sensibilité. Goëthe a composé dans ce genre des poésies excellentes. Il ne faut cependant pas que le naturel et la simplicité dégénèrent en grossièreté et en sottise comme on en a des exemples dans des productions analogues.

En général, ce qui manque à cette espèce d'objectivité, c'est la manifestation claire du sentiment et de la passion, qui dans l'art véritable ne doivent point ainsi rester renfermés et concentrés, ni se contenter de faire entendre un faible écho d'eux-mêmes, mais se montrer à découvert et d'une manière complète. Quand Schiller exprime un sentiment, il y met son âme tout entière, mais une grande âme qui pénètre jusqu'au fond du sujet et le vivifie. La pensée, quelque profonde qu'elle soit, ne se développe pas moins librement sous les formes les plus brillantes et dans des expressions dont la richesse égale l'harmonie.

Sous ce rapport, conformément au principe de l'idéal, nous devons encore ici faire consister, même en ce qui concerne l'expression du sentiment intérieur, l'objectivité en ce point : rien de ce qui con-

stitue la nature essentielle du sujet qui inspire l'artiste, ne doit rester au fond de sa conscience. Tout doit être complétement développé, de telle sorte, qu'à la fois, l'idée qui est l'âme et la substance de l'objet choisi soit manifestée tout entière, que la forme individuelle qui la représente soit d'une exécution achevée et parfaite, et qu'enfin l'œuvre totale paraisse dans toutes ses parties pénétrée de cette même idée qui est son âme et sa substance vivante. Car ce qu'il y a de plus élevé et de plus excellent en soi n'est pas quelque chose d'inexprimable, à tel point que le poëte renferme toujours en lui-même un sentiment plus profond que celui qu'il met dans son œuvre. Les œuvres de l'artiste sont la meilleure partie de lui-même. Le vrai en lui n'est pas seulement en puissance, mais en réalité. Ce qui reste enseveli dans son âme n'est pas.

III. Manière, Style, Originalité.

On doit exiger de l'artiste que la représentation soit *objective*, dans le sens qui vient d'être indiqué. Cependant elle n'en est pas moins l'œuvre de sa propre inspiration. Il y a mis sa personnalité toute entière; c'est en lui, au foyer vivant de sa sensibilité et de son imagination, que la conception s'est formée, que le sujet a été créé et s'est en quelque sorte incarné. Cette identité de la *subjectivité* de l'artiste et de la véritable *objectivité* est le troisième point que nous avons à traiter en peu de mots comme réunissant en lui-même les deux faces diverses qui ont été considérées jusqu'ici séparément, le génie et l'objectivité.

Mais avant d'exposer les idées que renferme ce principe en lui-même, nous avons encore à saisir deux points de vue particuliers, qui doivent disparaître dans leur caractère exclusif pour faire place à la véritable originalité. Ce sont la *manière subjective* (individuelle) et le *style*.

I. De la manière (die subjective Manier).

Pour ce qui est d'abord de la *manière*, considérée comme purement individuelle, elle doit être essentiellement distinguée de l'originalité ; car alors elle ne concerne que les qualités propres à l'artiste, qualités particulières à lui, et par conséquent accidentelles qui se mettent en relief et se font valoir dans la production, sans sortir du sujet lui-même et de sa répré-sentation idéale. La manière, dans cette signification du terme, ne s'applique pas au mode distinctif de représentation que réclament les différents genres dans les arts. Le peintre de paysage par exemple doit saisir les objets autrement que le peintre d'histoire, le poëte épique autrement que le poëte lyrique ou dramatique. Mais la manière est une façon de concevoir et d'exécuter purement accidentelle, propre à tel individu et qui peut être poussée jusqu'au point d'être en opposition directe avec le véritable principe de l'idéal. Considérée de ce côté, elle est le plus mauvais genre auquel l'artiste puisse s'adonner, parce que celui-ci au lieu de laisser l'art conserver sa nature et ses lois, l'ab-

sorbe dans sa propre individualité. L'art au contraire dépouille le fond et la forme de la représentation, de tout ce qui est simplement accidentel, il impose donc aussi à l'artiste l'obligation d'effacer en lui-même les particularités qui lui sont purement personnelles.

C'est pourquoi si la manière n'est pas directement opposée à la véritable représentation artistique, elle ne doitse réserver que la partie extérieure de l'œuvre d'art comme le seul champ où il lui soit permis de s'exercer. Aussi, c'est principalement dans la peinture et la musique qu'elle trouve sa place, parce que ces arts sous le rapport de la conception et de l'exécution sont ceux où l'élément extérieur joue le rôle le plus étendu. Un mode particulier de représentation adopté par un artiste, par ses imitateurs et ses élèves et tourné en habitude par la répétition fréquente, constitue ici la manière. Elle a l'occasion de se montrer sous deux rapports. Le premier regarde la conception. Ainsi le ton de l'atmosphère, la touche des arbres, la distribution de la lumière et des ombres, le ton de la couleur en général se prêtent dans la peinture à une diversité infinie. Il est possible que nous n'ayons pas remarqué ces nuances

dans la nature, parce que nous n'avons pas dirigé notre attention sur ces accidents qui néanmoins se présentent à nos yeux; mais ils ont frappé tel ou tel artiste, il se les est appropriés et il s'est accoutumé à tout voir et à tout reproduire sous ce jour et avec ce mode particulier de couleur. Ceci s'applique non-seulement à la couleur, mais aux objets eux-mêmes, à la manière dont ils sont groupés et disposés, au mouvement, à tel ou tel autre caractère. C'est principalement chez les Hollandais que nous trouvons cette sorte de manière. Les nuits de Van der Neer, ses clairs de lune, les dunes de Van der Goyer dans un si grand nombre de ses paysages, l'éclat sans cesse reproduit du satin et des autres étoffes de soie dans les tableaux d'autres maîtres se rangent dans cette catégorie.

La manière s'étend ensuite à l'exécution. Il y a une manière de conduire le pinceau, d'appliquer et de fondre les couleurs, etc.

Mais maintenant comme ce mode tout particulier de conception et de représentation peut, à force d'être répété, se généraliser en habitude, et devenir pour l'artiste une seconde nature, il est à craindre que la manière, plus elle est spéciale, ne dégénère faci-

lement en une sorte de routine, en un procédé de fabrication mécanique privé de vie, dont l'esprit est absent, où l'inspiration ne se fait plus sentir. L'art fait place à la simple habileté manuelle, et alors la manière, qui en soi ne doit pas être complétement rejetée, peut devenir quelque chose de froid et d'inanimé.

La véritable *manière* doit donc se dérober à cette étroite particularité, prendre une allure plus large, si on ne veut pas qu'elle vienne expirer dans la routine. Il faut que l'artiste se maintienne dans une conformité parfaite avec la nature du sujet qu'il traite, ce qui réclame une méthode plus générale, qu'il sache s'approprier cette méthode, en comprendre l'esprit et en observer la loi. Dans ce sens, on peut, par exemple, appeler manière dans Goëthe, l'art tout particulier avec lequel il sait terminer non-seulement ses poésies de société, mais encore des essais d'un caractère plus grave, par un tour fin qui fait disparaître le sérieux de la pensée et de la situation. Horace dans ses épîtres suit également cette manière. C'est en général une certaine tournure originale et gracieuse donnée à la conversation qui, pour ne pas se laisser entraîner plus avant dans le sujet, s'arrête et rompt à

propos et laisse en quelque sorte la pensée profonde se jouer à la surface du discours, la profondeur s'alliant très-bien à la sérénité de la plaisanterie. Or, cette manière de saisir et de traiter un sujet appartient, il est vrai, à l'individualité de l'artiste; elle lui est personnelle; néanmoins elle présente un caractère plus général, puisqu'elle est conforme aux lois du genre particulier de représentation que l'on se propose.

De la manière prise à ce degré supérieur, nous pouvons nous élever à la considération du style.

II. Du Style.

On connaît le mot français : « *Le style c'est l'homme même.* » Ici le style en général c'est le caractère de l'auteur qui se révèle tout entier dans sa manière de s'exprimer, dans le tour donné à sa pensée, etc. D'un autre côté, on a cherché à expliquer le style comme étant l'art et l'habitude de se prêter aux exigences internes de la matière que l'artiste met en œuvre pour représenter ses personnages et ses conceptions. On a fait à ce sujet des observations importantes sur le mode particulier de représentation que permettent ou

défendent les matériaux propres à chaque art, à la sculpture et à la peinture par exemple. Cependant il ne faut pas borner ainsi le style à la seule considération de l'élément sensible; il doit s'étendre aux principes et aux lois de la représentation artistique qui résultent de la nature propre du genre particulier dans les limites duquel un sujet doit être traité. Sous ce rapport, par exemple, on distingue dans la musique le style de la musique d'église du style de la musique d'opéra; dans la peinture, le style historique du style de la peinture de genre; et le style alors s'applique à un mode de représentation qui obéit aux conditions imposées par la matière, aussi bien qu'aux exigences de la conception et de l'exécution dans chaque variété déterminée de l'art, enfin aux lois qui dérivent de l'essence même de la chose représentée. Le manque de style dans cette signification plus large du terme est alors, soit l'impuissance de s'approprier ce mode particulier de représentation nécessaire en lui-même, soit le caprice de l'artiste qui s'abandonne à son bon plaisir, et met une mauvaise manière à la place de la conformité aux règles.

C'est pourquoi il est déplacé de transporter les lois du style d'un genre dans un autre, comme l'a

fait Mengs par exemple, dans son groupe des Muses de la Villa Albani. La conception et l'exécution trahissent le dessein de l'artiste d'ériger en principe de la sculpture les formes coloriées de son Apollon. C'est ce qu'on voit également dans plusieurs tableaux d'Albrecht Durer. Il s'était si bien approprié le style de la gravure en bois, qu'il le reproduisait dans la peinture, particulièrement pour le jet des plis.

III. De l'Originalité.

L'originalité ne consiste pas seulement à savoir se conformer aux lois du style, il faut y ajouter l'inspiration personnelle de l'artiste qui, au lieu de s'abandonner à la simple *manière*, saisit un sujet vrai en lui-même et, par un travail intérieur de création, le développe en restant fidèle aux caractères essentiels de son art et au principe général de l'idéal.

L'originalité est donc identique à la véritable objectivité. Elle comprend en même temps le côté *subjectif* et le côté *objectif* dans la représentation, de telle sorte que ces deux points de vue ne sont plus

opposés ni étrangers l'un à l'autre. Sous le premier de ces rapports, l'originalité est ce qu'il y a de plus profondément personnel dans l'artiste. Sous le second, elle ne reproduit que la nature même de l'objet ; le caractère original de l'œuvre d'art semble sortir de la chose même, comme celle-ci émane de l'activité créatrice de l'artiste.

L'originalité par là même doit être avant tout distinguée du caprice et de la fantaisie ; car on entend ordinairement par originalité les singularités qui se remarquent dans la conduite d'un individu, qui sont propres à lui seul, et ne seraient venues à l'esprit d'aucun autre. Mais ce n'est là qu'une mauvaise originalité. Sous ce rapport par exemple, personne n'est plus original que les Anglais ; chacun alors s'établit dans un genre particulier de manie que tout homme sensé ne voudrait pas imiter, et dans la conscience de sa sottise se nomme original.

Ici vient se placer encore l'originalité si vantée de notre temps celle de l'esprit de saillie et de *l'humour*. Dans ce dernier genre l'artiste prend pour principe et pour but sa propre personnalité ; elle est son point de départ et c'est à elle qu'il revient toujours. L'objet propre de la représentation n'est là que comme

une occasion qui permet à l'individu de s'abandonner à sa verve et de donner un champ libre à la plaisanterié et aux bons mots. La matière en elle-même est sacrifiée à cette disposition de l'artiste, il la traite à sa fantaisie, son unique but est de faire briller son imagination. Une pareille *humour* peut en effet être pleine d'esprit et même de sensibilité; elle se présente ordinairement avec quelque chose d'imposant et de séduisant; mais en général elle est plus facile qu'on ne le croit; car interrompre sans cesse le développement rationnel d'un sujet, commencer arbitrairement, continuer et finir de même, jeter au hasard une foule de plaisanteries, d'idées et de sentiments, sans suite ni liaison, et par là, produire ce qu'on peut appeler les caricatures de l'imagination, est beaucoup plus aisé que de développer de soi-même un sujet sérieux et substantiel, de le revêtir d'une forme harmonieuse et de le marquer de l'empreinte du véritable idéal. Mais les plus plates trivialités, pourvu qu'elles aient une certaine couleur vive et frappante et de la prétention à la verve humoristique passent pour profondes et spirituelles. Shakespeare se distingue par une *humour* d'un genre élevé et profond, néan-

moins les choses vulgaires et triviales ne manquent pas non plus chez lui. Jean Paul aussi nous étonne souvent par la profondeur du trait d'esprit et par la beauté du sentiment; mais souvent il cherche l'effet par des rapprochements bizarres d'objets qui n'ont entre eux aucune liaison, ou dont les rapports sont indéchiffrables. Le plus grand humoriste lui-même n'a pas ces rapports présents à l'esprit, et l'on voit fréquemment dans les ouvrages de Jean Paul, que ses combinaisons ne sont pas sorties de l'activité intérieure de son génie, mais qu'elles résultent d'un arrangement extérieur et factice. Pour avoir toujours à sa disposition un nouveau matériel d'idées, Jean Paul s'est mis à feuilleter les livres qui traitent des sujets les plus différents, de botanique, de jurisprudence, les descriptions de voyage, les ouvrages philosophiques, notant ce qui le frappait, écrivant les pensées que ces lectures lui suggéraient, et lorsqu'il lui a pris fantaisie de composer lui-même, il a rapproché les choses les plus hétérogènes, les plantes du Brésil par exemple et l'ancienne chambre de justice de l'empire.

Tout cela a été prisé comme original ou excusé comme humoristique, c'est-à-dire appartenant à un

genre qui permet tout; mais la vraie originalité repousse loin d'elle un pareil arbitraire.

L'œuvre d'art doit donc s'affranchir de cette mauvaise originalité; car il ne se montre véritablement original qu'autant qu'il apparaît comme la création propre d'un esprit, qui ne va point chercher çà et là autour de lui des lambeaux pour les rajuster et les coudre ensemble, mais laisse le sujet avec l'unité qui enchaîne ses parties se produire de lui-même d'un seul jet, marqué d'une empreinte unique, comme la chose s'est formée et organisée en vertu de ses propres lois. Trouvons-nous au contraire des scènes et des motifs pris, non dans la nature du sujet lui-même, mais en dehors de lui et rapprochés extérieurement, alors cette nécessité intérieure qui doit constituer leur harmonie ne s'offre plus à nous. Leur rapprochement semble être l'œuvre d'un tiers, d'une force étrangère qui les a réunis arbitrairement. Ainsi, par exemple, le Gœtz de Goëthe a été principalement admiré pour sa grande originalité, et il n'y a pas de doute, comme il a été dit ailleurs, que Goëthe, dans cet ouvrage, n'ait avec une grande hardiesse nié et foulé aux pieds toutes les théories littéraires régardées jusqu'alors comme

renfermant les règles de l'art, et néanmoins la composition n'est pas véritablement originale. Dans cette œuvre de jeunesse, se montre encore la pauvreté d'idées propres, de sorte que plusieurs passages et des scènes entières, au lieu d'être tirés du sujet, semblent avoir été empruntés aux intérêts du jour et ensuite artificiellement réunies et agencés par des moyens extérieurs. La véritable originalité, dans l'artiste comme dans l'œuvre d'art, consiste donc à être pénétré et animé de l'idée qui fait le fond d'un sujet vrai en lui-même, à s'approprier complétement cette idée, à ne pas l'altérer et la corrompre en y mêlant des particularités étrangères prises à l'intérieur ou à l'extérieur. Alors aussi seulement l'artiste revèle dans l'objet faconné par son génie sa vraie personnalité qui ne doit être que le foyer vivant où se forme et se développe l'œuvre d'art dans sa nature complète, comme en général dans toute pensée et dans tout acte de la vie, la vraie liberté laisse régner en elle-même la puissance qui fait le fond de toutes choses. Celle-ci n'en est que mieux la puissance même de l'individu, de sa pensée et de sa volonté, de sorte que dans la parfaite harmonie qui les unit tous deux, il n'y a place pour au-

cun désaccord. Ainsi la véritable originalité dans l'art absorbe toute particularité accidentelle, et cela même est nécessaire afin que l'artiste puisse s'abandonner entièrement à l'essor de son génie, tout inspiré et rempli du sujet seul, et qu'au lieu de se livrer à la fantaisie et au caprice où tout est vide, en représentant dans sa vérité la chose qu'il s'est appropriée, il se manifeste lui-même et ce qu'il y a de vrai en lui. D'après cela, n'avoir aucune manière, est la seule grande manière, et c'est dans ce sens seulement qu'Homère, Sophocle, Raphaël, Shakespeare doivent être appelés des génies originaux.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

DE L'IDÉE DU BEAU DANS L'ART OU DE L'IDÉAL

CHAPITRE PREMIER.

DE L'IDÉE DU BEAU EN GÉNÉRAL.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DU BEAU DANS LA NATURE.

CHAPITRE TROISIÈME.

DU BEAU DANS L'ART OU DE L'IDÉAL.

FIN DE LA TABLE DE LA PREMIÈRE PARTIE.



